ISSN 0130-6405

94

4

ИСКУССТВО КИНО

«Твин Пикс».
Кайл Маклоклен (Дэйл Купер) и Майкл Онткин (шериф Гарри Трумен). О телесериале Дэвида Линча читайте в рубрике «Премьера «ИК»

OFFENE GRENZEN

FILMLAND ÖSTERREICH
FILMKONTINENT EUROPA

OPEN BORDERS

FILM, STATE AND SOCIETY IN EASTERN AND WESTERN EUROPE

ОТКРЫТЫЕ ГРАНИЦЫ

КИНО, ГОСУДАРСТВО И ОБЩЕСТВО В ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

Под редакцией
Бернхарда Франкфуртера (Австрия)

Эта публикация представляет материалы симпозиума, посвященного актуальным проблемам выживания кинематографа в странах Восточной Европы. Симпозиум проходил в городе Граце (Австрия) в мае 1993 года и собрал около пятидесяти представителей всех восточноевропейских кинематографий.
По договоренности с Кинобюро Австрии «Искусство кино» печатает в сокращенном переводе основные выступления участников симпозиума в виде книжек-приложений к 4, 5 и 7-му номерам журнала.

Редактор русских переводов
Нина Игнатьева

ИСКУССТВО КИНО

4

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Конфедерация Союзов кинематографистов, Союз кинематографистов России, АО «Киноцентр», редакция журнала «Искусство кино», редакция журнала «Огонек»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Игнатьева Н.А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М.
(зам. главного редактора)
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Сулькин М.С.
(ответственный секретарь)
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

Pro и contra

«ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР ВЧЕРА И СЕГОДНЯ»
3 **Сергей Аверинцев.** Точка зрения «адвоката дьявола»
6 **Владимир Бибихин.** Две легенды, одно видение: инквизитор и антихрист
11 **Ольга Седакова.** Притча и русский роман
17 **Христос Яннарас.** Великий инквизитор и религизация церкви

Премьера «ИК»

«ТВИН ПИКС»
20 **Нина Цыркун.** Поворот винта
24 **Юрий Богомолов.** Сдвоенный мир Дэвида Линча
27 **С. Кудрявцев.** В окрестностях Твин Пикс: мифы и домыслы

30 Лихорадка под названием «Твин Пикс» продолжает распространяться
34 Лора Палмер — женщина года
36 Кинематографисты — лидеры общественного мнения — о телесериалах
37 **В. Дубицкая.** Эффект микроскопа и магические практики

Разборы и размышления

39 **Андрей Плахов.** Окно в Петроград
44 **Игорь Минаев:** «С точки зрения профессии...»

«ИК». Избранная проза

48 **Алексей Биргер.** По ту сторону волков

Разборы и размышления

88 **Елена Стишова.** Дым отечества
94 **Людмила Донец.** Пора мелодрамы
98 **Леонид Гуревич.** Смягчение души
102 Лидеры общественного мнения кинематографистов о мелодраме
104 **В. Дубицкая.** Скромное обаяние мелодрамы
105 **Дмитрий Астрахан:** «Вопрос только в том, кого выбирать. Я выбираю зрителей»

Мир души

108 **Митрополит Антоний Сурожский.** О путях веры

Non stop

117 **Андрей Хренов.** Салатная сага
118 **Людмила Донец.** «Бывает все на свете хорошо»
120 **Н. Лейбман.** Russian movie, или Все бесплатно
121 **Лара Малюкова.** Моя «подружка» Мышь
122 **Лара Малюкова.** «Крестный отец» по-цыгански
124 **Н. Сириля.** Примирение с «совком»

Мемуары и публикации

126 **Симона Синьоре.** Ностальгия теперь не та

«ИК». Избранная проза

132 **Татьяна Окуневская.** Татьянин день

160 **Summary**

Открытые границы
Материалы «круглого стола» (Австрия)

161 **Бернхард Франкфуртер.** Предисловие
162 **Бернхард Франкфуртер.** Открытые границы — открытое кино?
166 **Ежи Теплиц.** Запад и Восток — сходство и различия
169 **Александр Петрович.** Этапы развития
170 **Нуца Подобник.** Наши проблемы
172 **Эрнст Йозеф Лаушер.** Слоны и моськи
174 **Ян Руус.** Факты, тенденции, перспективы

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-89-55, 151-37-79

Компьютерная верстка и графика
Потапов И.П.

Сдано в набор 28.03.94
Подп. к печати 21.04.94
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч-изд. л. 17,58.
Заказ 196. Тираж 10 000.
АО «Рекламфильм».

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

© «La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»

© Журнал
«Искусство кино», 1994

«Великий инквизитор вчера и сегодня»

В апреле 1993 года в Париже состоялся международный междисциплинарный коллоквиум, посвященный «Великому инквизитору» Достоевского. Коллоквиум был задуман и организован франко-украинской лабораторией гуманитарных исследований, созданной Киевской академией имени Петра Могилы и Высшей школой общественных наук при Парижском институте антропологии (Дом наук о человеке), в первую очередь усилиями Константина Сигова, директора лаборатории, и Ютты Шеррер, профессора Высшей школы общественных наук. Поставленная широко тема сделала возможной встречу различных концепций «Легенды о Великом инквизиторе» — от сугубо литературных до глобально философских, причем заметно преобладало общекультурное направление.

Мы предлагаем вниманию читателя выступления известных российских ученых Сергея Аверинцева, Владимира Бибихина, Ольги Седаковой, а также богослова и философа Христоса Яннараса (Афины), доклад которого и последовавшее за ним обсуждение (особенно дискуссия с Аверинцевым) стали главным событием коллоквиума. К сожалению, нам не удалось достать текст Христоса Яннараса, ученика Хайдеггера, одного из самых глубоких христианских мыслителей нашего времени, и мы предлагаем его доклад в изложении Анны Великановой, историка философии и религии.

Сергей Аверинцев

Точка зрения «адвоката дьявола»

Я надеюсь, что и название, и интенция моего сообщения будут поняты правильно. Вы прекрасно знаете, что такое «адвокат дьявола», advocatus diaboli, в собственном и техническом смысле слова. Это вовсе не какой-то коварный богохульник и даже не бездушный законник; назначенный — на официальной церковной латыни — promotor fidei[1], он участвует, легально и формально, в процессе канонизации святого, как это принято в практике католической церкви. Но его задача своеобразна. Возможно, лично вполне почитая добродетели и харизматические дары испытуемого святого, он, тем не менее, чувствует себя обязанным исполнять свою докучную роль: привлекать и формулировать все возможные аргументы *против* «своего» святого, чтобы оспорить готовящуюся канонизацию.

Если Достоевский и не святой, то его шедевры, такие, как «Великий инквизитор», представляются нам в своем роде заслуживающими канонизации, как род вдохновенного пророчества, в почти богословском смысле. В самом деле, освободительное значение творчества Достоевского и, в частности, его «Великого инквизитора» столь очевидно, столь

Доклады С. Аверинцева и О. Седаковой были сделаны на французском языке. Переведены на русский О. Седаковой.

[1] Защитник веры (лат.).

огромно для каждого из тех, кто, как я, чувствует себя наследником русской культуры и кто пережил свое христианское обращение при тоталитарном и атеистическом режиме, что было бы излишне задерживаться на этом. Знаменитый рассказ был принят нами как глубочайшее из свидетельств о человеческой свободе в ее христианских обоснованиях. Пророческий или нет, это действительно и неоспоримо один из ключевых текстов для проблемы проблем нашего столетия, проблемы тоталитаризма. Таково наше переживание этого текста, но, будучи обусловлено нашим «хронотопом», говоря по-бахтински, оно имеет мало общего с антикатолической интенцией самого автора.

Тем не менее, именно в перспективе конфессиональной полемики этот текст и провоцирует вопросы. К примеру: действительно ли Православие обходится без столь порицаемых Достоевским представлений Чуда, Тайны и — в особенности — Авторитета? О, есть вопросы, которые можно было бы задать знаменитому тексту; но сам-то этот текст, откровенно говоря, построен так, чтобы скорее исключить вопросы, чем давать ответы. Федор Михайлович — величайший мастер уклончивости, он не даст поймать себя на слове. Его старец Зосима, разве это не само воплощение Авторитета — конечно, подлинного Авторитета; но где критерии подлинности, которые выходили бы за пределы области морализаторских и субъективных чувств? Если этот роман следует понимать как выступление в защиту харизматического авторитета против авторитета институционального, то, во-первых, почему это предпочтение одного рода церковного авторитета перед другим представлено как простое и чистое отрицание авторитета вообще? и во-вторых, можно ли сопоставить этот абсолютный харизматизм с учением и повседневной жизнью Церкви — естественно, не полувоображаемого бердяевского Православия, но Православия реально существующих Православных Церквей, с их Патриархиями, Синодами, каноническим правом и т.п.?

И Сам Христос Достоевского, кардинально отказавшийся употребить свою власть, предстающий абсолютно безмолвным и немым, кротким и нежным — до неспособности к конфликту, — разве это Господь Евангелий, Тот, Кто принес «не мир, но меч»? Уж скорее это персонаж розовой воды из романтической и постромантической литературы: «чарующий пророк» Эрнеста Ренана, «невротик» и «декадент» Ницше, по мнению последнего, «неспособный сказать нет», или даже «женственный призрак» последних лет Александра Блока, или, наконец, безвольный герой «Мастера и Маргариты», который настолько «добр», что уже не различает добра и зла...

Но вернемся к Достоевскому, который так любил апеллировать к народной вере, к вере русского народа. Не только официальная доктрина Православной Русской Церкви, но — и в особенности — народные верования, как о них свидетельствует фольклорная поэзия (блестяще описанная в свое время Георгием Федотовым), выдвигают в личности Христа черты силы и могущества. Образ Богородицы — вот что в народных русских песнях несет в себе всепрощение, нежность и кроткое молчание; но образ Сына почти неизменно суров. Христос Достоевского, целующий Великого инквизитора в уста, этот Христос-Мечтатель, тоже уклончивый, ничем не напоминает Лик Нерукотворный русских традиционных икон, столь характерную иконографию русского «Спаса». Впрочем, не следует забывать, что русская икона — это великое эстетическое и духовное открытие нашего столетия — для Достоевского, как и для большинства его современников, за исключением старообрядцев, еще оставалась за семью печатями. Христианское воображение этого великого антагониста католичества питалось созданиями католического искусства; христианским эстетическим идеалом для него, как и для его персонажей, был «идеал Мадонны».

Несомненно, молчаливые жесты Христа Достоевского в присутствии Великого инквизитора напоминают некоторые евангельские парадигмы: так, евангельский Христос целует Иуду и молчит перед Пилатом. Исходя из посылок Достоевского, можно легко вообразить, что Великий инквизитор одновременно отождествляется и с Иудой в качестве неверного ученика, и с Пилатом в качестве представителя имперского и репрессивного римского духа. В этом есть резон; даже адвокат дьявола, каковым выступаю здесь я, обязан это признать. Но, в конце концов, тон делает музыку. В непосредственной художественной

образности самого текста молчание Христа приобретает какие-то психологические качества сновидения; атмосфера, совершенно неизвестная Евангелию. Это молчание оставляет по себе некую пустоту, которую многозначность позволяет заполнять самым противоречивым образом.

Заметим в скобках: загадочное молчание — не единственный прием Достоевского, способный произвести такой эффект. Вспомним, например, знаменитую речь Достоевского о Пушкине, произнесенную 8 июня 1880 года по случаю открытия памятника великому поэту. Нам известны многочисленные свидетельства о том, как эта речь в момент произнесения смогла объединить в общем порыве одобрения самых непримиримых антагонистов. Все — правые и левые, монархисты и либералы, патриоты и «западники» — нашли в ней то, что хотели услышать. Но какой ценой: наутро, освободившись от гипноза захватывающей риторики, слишком многие из них пережили большое разочарование.

Однако речь эта, благодаря своему жанру, предполагающему более или менее прямое высказывание говорящего, представляет собой скорее исключение в творчестве Достоевского. Обычно же Достоевский, которого можно представить некоторым центром русской философии, не выражает себя открыто в собственном говорении даже в той мере, какую предполагает для автора форма обычного романа, не говоря уже о так называемом романе «философском» в принятом смысле этого термина, то есть в форме инсценированных диалогов и чисто иллюстративных эпизодов, притч, преобразованных в моралите, которыми облечены дидактические идеи (жанр, идущий от Вольтера до Сартра и Камю). Достоевский, напротив, создает весьма специфические тексты, которые Михаил Бахтин назвал «полифоническим романом»; иначе говоря, он создает речевое пространство, в котором вопрос — «кто это говорит?» — вызывает непредвиденные и весьма тяжелые апории[2].

Таково хитроумие этого великого писателя: он не дает поймать себя на слове.

«Кто говорит?» Ох, этот вопрос! Почти всегда кто-то из персонажей, а не сам автор отвечает за высказывание: в противоположность Толстому или Солженицыну, Достоевский избегает прямых дидактических вторжений «в первом лице». Но проблема бесконечно сложнее, поскольку и «голос» этого говорящего персонажа в каждый момент оказывается открытым для проникновения других, чужих «голосов». Идентичность говорящего не остается неоспоримой, она вписывается в общую «полифоническую» конструкцию, где каждый из «голосов» отражает другие и сам отражается в них, как зеркало среди зеркал. «Полифоническая» система — это система почти тотальной взаимозависимости. Например, мы обязаны помнить, что рассказ о Великом инквизиторе не только рассказан «голосом» Ивана, но одновременно почти разыгран, почти инсценирован братьями: Иван берет на себя роль Великого инквизитора, Алеша — роль Христа. В результате молчание Христа и особенно его поцелуй, данный инквизитору, точно отражаются в молчании Алеши и в его поцелуе, которым он целует своего одержимого брата; но в то же время это молчание и этот поцелуй оказываются, в свою очередь, чем-то вроде отражения соответствующего поведения Алеши. Наконец, некоторые ремарки, сообщенные Иваном в качестве «реалистического» оправдания самого сюжета, явления Христа Великому инквизитору, весьма знаменательны: быть может, предлагает Иван своему слушателю и партнеру Алеше, это явление следует понимать как qui pro quo — почему бы нет? Быть может, это явление — всего лишь бред Великого инквизитора (то есть, в более современных терминах, только фигура бессознательного антагониста, его «супер-эго» или что-нибудь в этом роде)? Что до молчания Христа, самим Иваном это поведение интерпретируется почти сатирически: как карикатура на католичество, которое, по Достоевскому, отдало все право говорить учительствующей иерархии, Ecclesia Docens[3], оставив для Господа лишь вынужденное молчание. Сколько возможностей, сколько семиотических граней! Вот это и называется, по Бахтину, «полифонией»: двусмысленность, непроясненность как творческий принцип.

Оба они, Достоевский и Бахтин, интерпретируемый и интерпретатор, обла-

[2]Апория — логическое недоумение, в принципе неразрешимое.

[3]Учащая Церковь (лат.).

дают этим общим свойством двусмысленности. (В скобках: когда Бахтин единственный раз, попытался найти в Достоевском какую-то христианскую основу, то есть какой-то противовес «полифонии» без границ, он забавным образом не смог обойтись без понятия и слова «авторитет», столь немилого самому Достоевскому; он отметил высшую авторитетность личности Христа («авторитетнейшая») в космосе Достоевского. Но, в конце концов, Бахтин остается тем, кто он есть, великим знатоком взаимозависимости «голосов» и истин, который сам держится в стороне от всех этих контроверз. Достоевский же, напротив, при всей своей уклончивости претендовал на роль проповедника; он вступил в конфессиональную полемику, которая была для него задачей важной и весьма конкретной, даже слишком конкретной, с политическими намерениями.

Но вернемся к вопросу об атаке на самый принцип авторитета. Несомненный парадокс: Достоевский, горячий приверженец православного чуда, православной тайны, но в особенности — безусловного авторитета православного старчества и абсолютного патернализма православной монархии — этот же Достоевский мечет громы и молнии против чуда, тайны и авторитета.

Во всяком случае, мы должны принять эту претензию Достоевского осуществить некий синтез между патриархальным монархизмом и страстью к свободе — куда более глубокой, уверяет он нас, чем свобода либералов, — всерьез. О, эта претензия далеко не шутка. Как у ранних славянофилов, она дает знать о глубинной анархистской тенденции, направленной против всякого «формального» авторитета, будь то государство или Церковь. Здесь представлен чрезвычайно важный аспект определенного типа русской ментальности, который состоит в игнорировании «состояния человека», conditio humana[4], говоря богословским языком, после грехопадения. В действительности не иначе как в раю может исчезнуть раскол между полным послушанием и полной свободой. Там, вероятно, авторитет и утратит тот свой статус, который отделяет его от чистой любви. Но тут нам приходится иметь дело с глубочайшим слоем специфически русского утопизма. Достаточно напомнить, что русский тоталитаризм, во многом противоположный благородному духу Достоевского, сумел сделать то, чего не достигли ни один другой тоталитаризм и фашизм: в центр своих псевдоэсхатологических обещаний он поставил собственное самоупразднение — речь идет о теории «отмирания государства» («Absterben des Staates»), изобретенной, естественно, не в России, но овладевшей русскими как некий неодолимый гипноз.

Несомненно, благородное чувство христианской свободы у таких чистых людей, как Хомяков, или таких глубоких, как Достоевский, ни в коей мере нельзя сравнивать с ложью тоталитаризма, и делать так было бы поистине грешно. И все же, когда развивается слишком мечтательное чувство отвращения даже к имени Авторитета — так что вопрос о легальности Авторитета при этом ускользает или забывается —вот тут, и в тот же миг, оказывается забытой проблема законных границ самого авторитета.

Здесь обнаруживается опасность, исходящая из непомерной и в каком-то роде преждевременной гармонизации идеала анархии и идеала авторитета.

---

[4]Возможности человека (лат.).

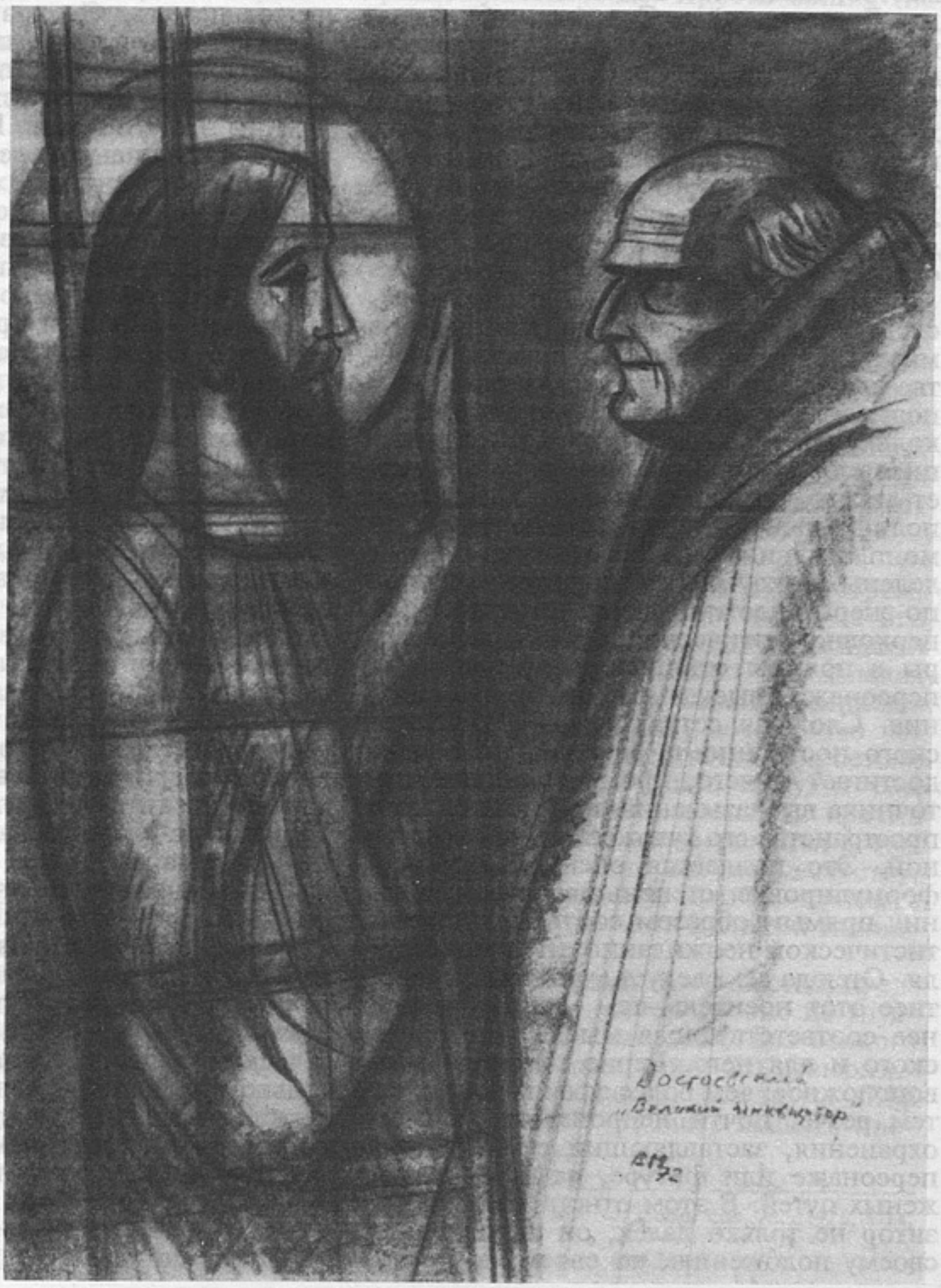
Владимир Бибихин

Две легенды, одно видение: инквизитор и антихрист

...Легенда Достоевского о Великом инквизиторе и легенда Соловьева об антихристе — это предвидение XX века, скажет всякий. Видение проекта окончательного упорядочения жизни.

Видение это не с неба упало. То, пе-

ред лицом чего стояли Достоевский и Соловьев, то, чему они сами принадлежали, было *подготовленное* человечество. Уже готовое. Я говорю — подготовленное, готовое без уточнения, к чему. Я прошу обратить внимание на то, что не невинное дело и не доброе предзнаменование для человека — быть *готовым* к чему бы то ни было окончательным образом, добросовестно приняв ход вещей. Кем или чем было подготовлено человечество конца прошлого века? Церковью и ее производными формами? Позитивными науками? Школами? Гуманизмом? Исследование здесь бесполезно. Человечество всегда под угрозой манипуляций; Церковь, науки, школы сами по себе тут не причины, они инструменты этой манипуляции в той мере, в какой не выставили достаточного сопротивления. Человек никогда не перестает работать над собой, организовы-



В.Минаев (1912 — 1993). «Великий инквизитор». Из серии Ф.М.Достоевский «Братья Карамазовы». 1972

вать себя, формировать, приспосабливать, пытаясь получить на свои проекты высшую санкцию.

В эпоху Достоевского и Соловьева перед организующей волей простиралось подвижное, волнующееся множество, поразительно лабильное, полностью готовое отдать себя в распоряжение. Не было уже и вопроса о народе, который был бы способен говорить — или молчать — сам по себе без посредничества. Вся его речь была для него расписана его говорливыми представителями. Множество, каким его видят в обеих легендах Достоевский и Соловьев, откровенно одержимо в меру своей нестабильности жаждой упорядочения, желанием мира и верой, что мир означает: определенная формация данности с духовным миром в качестве высшей формы. Сознание приобрело соответственно уродливую величину — «усиленное сознание» Достоевского. Человек ждал и хотел операций с самим собой и на самом себе.

Кто такой инквизитор, тот, кто расследует и обустраивает эту человеческую массу? Я предположил бы здесь в качестве ключа для чтения Достоевского одну почти геометрическую пропорцию. Поскольку диалог практически отсутствует у писателя (и я приглашаю тех, кто думает иначе, различать между диалогом и полифонией), будучи всегда подчинен монологу, видения Достоевского распределены между его персонажами -смотря по энергичности протеста политической, церковной, этической и т.д. самоцензуры в прямом отношении к странности персонажа, высказывающего эти видения. Сложная сетка цензур у Достоевского постоянно за работой, но она не достигает ничего, кроме смещения источника высказывания внутри широкого пространства его художественной вселенной. Это поддается очень аккуратной формулировке: степень далекости видения прямым образом соответствует статистической неожиданности его носителя. Отсюда не следует, что чем редкостнее этот носитель, тем малозначительнее соответствующая мысль у Достоевского и для него. Верно скорее противоположное: чем более захватывает идея, тем резче, почти непроизвольней жест охранения, заставляющий ее явиться в персонаже или фигуре, далекой от хоженых путей. В этом отношении инквизитор не только далек, он уникален по своему положению, по своему возрасту, который приближается к многозначительной цифре — сто лет.

Можно было бы предложить и еще один ключ к Достоевскому: он заведомо мало расположен к анализу своих речей и поступков и легко принимает уход вещей из сознания (известен факт забывания им своих собственных романов). Постоянное присутствие «народа» в его мире гарантирует ему сохранность его усилий, обеспечивая отклик, который возвратит забытое, если оно однажды сумело прозвучать по-настоящему. Достоевский последним из всех будет силиться понять, что значат для него его видения. Такова его манера бытия; человек для него никогда не готов, не устроен. Он *пишет* свою жизнь; его романы это его плоть. В момент ее осуществления письмом реальность не проясняется нигде, кроме как в этом акте письма.

В этом свете инквизитор — он сам, Достоевский, как, например, рулетка была им самим в какой-то момент его биографии. Инквизитор был событием в том, что по неумению сказать лучше, мы называем жизнью Достоевского. И как инквизитор не исторический персонаж, так же он и не католик, не социалист, не иезуит. Бесполезно спрашивать, в каких архивах Испании надо искать сведений об инквизиторе. Равным образом нет смысла считать его замаскированным православным. Действительность далека от всего этого. Розанов прав: Достоевский работает в подлежащем прояснению пространстве *народа*, вещи у него наименее нами понятой, так что я втайне забавляюсь, когда говорят «народ» и хотят ввиду одинаковой лексики приписать Достоевскому народническую или другую партийность. Ex cathedra[1], в одноразовом вдохновении письма он далек от столкновения ходовых мнений, от интересов той или другой стороны.

Художник? Да, художник, зачарованный силой, стойкостью человеческой воли, будь то даже злой, но также и страданиями, красотой, страстью человеческих существ. Однако и другое, не только художник, и Розанов снова прав: художественная редукция Достоевского не более корректна, чем редукция религиозная, научная или философская. Нет,

---

[1] С кафедры (*лат.*)

перед нами тут прежде всего не произведение искусства. Это мысль провидца, не желающего, чтобы даже искусство отвлекало его. Достоевский консерватор либерал революционер нигилист православная богема анархист монархист или все это вместе — перебор таких характеристик можно спокойно и беззаботно предоставить журналистике и публицистике.

Инквизитор, очень редкостная фигура — но не обязательно очень далекая от Достоевского, — начинает войну против Бога, жестокую схватку, в силу которой Бог *берет верх*. Безверие доходит здесь до предела, когда оно принято Богом, отвержение Бога — до такой силы, когда оно удостаивается божественного внимания.

Объяснюсь. Будем различать. Ни инквизитор, ни так же антихрист у Соловьева не бунтари, и я прошу тех, кто думает иначе, прочесть у Достоевского, что́ он говорит о невозможности жить в состоянии бунта, а у Соловьева то место, где он говорит о вдохновении, придающем антихристу жизненную силу. Оба они, как и их авторы, — воители, ясные умом и решительные.

Прочное основание, делающее у Достоевского и у Соловьева необходимой войну против Бога, — в том, что всякая человеческая конструкция подозрительна, тогда как Бог не может быть увиден человеком иначе чем в качестве его, человека, конструкции. Я избавляю себя здесь от доказательств, отсылая вас к апофатической традиции христианского богословствования. Для Достоевского само собой разумеется, что всякая конструкция, всякое устроение как таковое включает, предполагает преступление — обстоятельство, между прочим, вовсе не бросающееся в глаза само по себе. Всякая устроенность, всякая постройка как таковая, будь то организация мира или истории, в глазах Достоевского *обижает ребенка*, или скорее Младенца, l'Enfant, то есть того, кто не говорит, не упорядочивает, не выстраивает.

Инквизитор, напротив, говорит, говорит много. Антихрист Соловьева говорит даже в какой-то чудовищной мере, он говорящий по преимуществу. Настолько, что если он чего-то еще не сказал, то может сказать это лучше всех и приемлемым для всех образом. Когда утомленный сверхусилием всеобщего примирения, он просит, чтобы три новых апостола сказали ему, чего они от него хотят, он честно готов заявить все что им угодно и абсолютно уверен, что сумеет всех устроить. По большому счету в сфере человеческого слова нет формул, способных смутить антихриста. Для него нет ничего невозможного — кроме принятия Сына Божия, то есть Младенца, то есть того, кто не говорит или лишен слова, во всяком случае, того, кто не говорит человечески устроенным образом.

Теперь я сделаю небольшой скачок и предложу мой тезис. Ярость войны (не бунта) Ивана Карамазова против Бога происходит от его святого гнева перед мучениями детей, невинных или нет — не важно. Это война против бога-конструктора за бога-младенца. Война начата против тотальной конструкции мира, которую Иван и Достоевский не ставят ни во что рядом с бессловесной тоской одного забытого ребенка. Бог-устроитель отвергается из верности богу-младенцу, богу-Сыну. Яростное негодование (см. слова Ивана[2]) сжигает благодушного Бога этого столь слаженного мира за единственную вину — за недостаточное противление порядку мира. Сама упорядоченность мира — преступление. Ребенок здесь, в воюющем Иване, становится свирепым. За его спиной во весь рост встает в нечеловеческой силе божественный Младенец.

Священная война против Бога-устроителя сокрушает и человечество этого Бога. Тут не приходится даже дожидаться, когда Бог сил «грядет на облаках небесных с силою и славою великою» (Мф 24, 30; Лк 17, 24), потому что человек, загораясь божественной яростью, вырастает до судьи мира и судит сам себя. Борьба Ивана Карамазова против Бога продолжается и завершается в том coup de grace[3], который человечеству, достаточно павшему, чтобы принять порядок мира, наносит Великий инквизитор.

Бог-младенец судит человечество, предоставляя его суду, которому оно не упустит подвергнуть само себя. Без всякого божественного наказания, без невыразимых адских страданий, без шума (Мф 24) человечество, уставшее воевать про-

---

[2] Достоевский Ф. Собр. соч. М., 1975, т.14, с.223.

[3] Добивание из милости (фр.).

тив мировой данности за то, чего нет, оказывается забыто Богом, что, по Достоевскому, безмерно хуже, чем быть под судом Бога. Это смирившееся новое человечество, Библии неведомое, по-своему вернулось к детству, только уже другому, зловещему. Не то чтобы жажда верить ослабла или кончилась нежная тяга к божественному отцу, говорит Достоевский[4], вовсе нет, но только все это перешло теперь в плоскость эстетических эмоций. Действительность приобрела характер выставки. Родственная распря между Богом и людьми прервалась; человек стал по существу не способен вобрать в себя Бога.

Среди этих новых людей, людей нового времени, Бог является (это видно у Достоевского) как рисованная картина. Из рамок картины он не может выйти, потому что отсутствуют люди, к которым он мог бы шагнуть. Повсюду дети какого-то второго, безнадежного детства. Возраст их нового отца, его крайняя старость подчеркивает стужу этой искусственной детскости. Вечная зима. Да, люди снова дети, но уже не Бога, а церкви. Манипулируемые, невидимо искалеченные, они не сохранили в себе ничего от могучего библейского народа[5]. Умело прирученная биологическая и психологическая масса, улаженная мягкой властью; смирившаяся, послушная толпа. Иначе говоря: народ (какой единственно значим для Достоевского; какой он видит или, вернее, угадывает в своей России) просто полностью отсутствует; человек умер, стал конструкцией, историческим проектом. Бог, самое большее, приходит, чтобы его растревожить[6].

С каких пор существует новый мертвенный ребенок? Со смерти Спасителя на кресте. Конец Его парусии, Его присутствия знаменовал начало нового завета, не могшего, однако, воплотиться иначе как в редчайших — с падением остальных в состояние много хуже прежнего, в постыдное детство. Церковь, порабощенная, рабствует у поработителей масс и пытается безуспешно поработить Бога. Бог, да, освободил их, массы, но «свободный» — в горьких кавычках[7] — человек в порядке наихудшего извращения чувствует себя свободным только следовать своим собственным проектам. Бог становится лишним. Человек без него — тоже.

Легко видеть, что антихрист Соловьева приходит, чтобы завершить и в то же время сорвать все это. Он приходит действительно как спаситель истории, давно уже закисшей. Его отчаянное вдохновение в той мере, в какой оно вдохновение, предстает единственным путем извлечения человечества из его провала. Поканчивая со старой канителью заблудшей истории (письмо Соловьева Анне Шмидт от 23 июня 1890), антихрист действует как катализатор исхода — единственная фигура, возвращающая миру измерения, способные извлечь его из забытости Богом. Потому что общее место богословия, согласно которому Бог сделает из того, что Он создал, то, что Он хочет, неприложимо к человечеству второго детства, погрузившемуся в забвение Бога.

Это придает неожиданный поворот наблюдению, в общем правильному, согласно которому Соловьев в своем антихристе чистит сам себя от своих активистских и организаторских побуждений — как и Достоевский тоже разбирает себя в своем образе инквизитора. Ведь в самом деле он, Соловьев, строил проекты вселенского единства жестом сверходаренного сверхчеловека; это он имел моменты мрачного вдохновения. Но отношение Соловьева к своему антихристу не могло быть однозначным. Ведь это, с другой стороны, он один, антихрист, мешает юзу, соскальзыванию истории в повторяемость; он спасает историю как таковую, возвращает ей смысл, направленность. История безысходно заблудилась, оказавшись заселена стареющими детьми, и для такого человечества просто-напросто не оставалось других средств стать хотя бы видимым для Бога, когда Бог мог снова взять его в свои руки. Сперва надо было хоть как-то вернуться из забытости Богом, из состояния крайнего страдания и *одновременно* несуществования — вещи жуткой, чрезвычайной, говорит Достоевский[8]. Посреди многочисленного *и* несуществующего человечества антихрист не только остается единственным снова пускающим историю в ход, но он делает и больше, он по сути дела воскрешает три фигуры библейского размаха — стар-

[4] Достоевский Ф. Указ. соч., с. 224, 225.
[5] Там же, с. 227.
[6] Там же, с. 228.
[7] Там же, с. 229.
[8] Там же, с. 225.

ца Иоанна, папу Петра и доктора Паули, олицетворяющих три главных христианских церкви, — фигуры совершенно непредставимые в их простоте и в их подлинной детскости прежде начала сверхактивности сверхчеловека. Так у Соловьева.

А у Достоевского? Инквизитор, как антихрист, остается единственным среди новых людей, кто способен принудить Бога вспомнить о них. Он, инквизитор, тоже почти один среди «тысяч миллионов» рискует взять историю в свои руки, чтобы преодолеть человеческую биологию, чтобы восстановить биографию, пусть даже она будет безбожной. Он свободен, он выбирает, он решается; он знает, что такое свобода. Его тяжба с Богом весомее бесплодной изнеженности миллионов. Конечно, это вызов, брошенный Богу. Но это не бунт, жест раба, это война. В чудовищном ультиматуме Богу человека-манипулятора массы история возобновляет свой ход, возвращает себе драматический размах — чего никогда Достоевский не скажет о куцей свободе научного человечества с его технической вавилонской башней, жалкой и обреченной на провал, как все человеческие постройки.

Человек — спаситель истории у Достоевского и точно так же у Соловьева выступает врагом божественного Спасителя, но трудно понять, каким еще образом могут быть сожжены ложные образы Бога, если не в войне. Броситься в руки истинного Бога, бросив вызов богу слишком человечному: вот весь Великий инквизитор (но и Достоевский). По крайней мере он видит истинную ситуацию человека широко открытыми глазами. Тотальный тиран? Враг Бога? Но Богом принятый! — Немного смешно и довольно-таки глупо выставлять Достоевского морализующим наставником послушных масс. Смешно и глупо как раз потому, что Достоевский оказался способен вглядеться в это свое лицо и выставил его в инквизиторе. Что могло бы, став темой возможного исследования, научить нас кое-чему о роли и власти романиста в Европе, скажем, со времен Диккенса, — властителя в этом царстве человеческой души, дрожащей под немыслимой тяжестью Бога.

Показав нам свои видения, Достоевский и Соловьев завещали нам свое мужество видеть и говорить, исследовать пространство нашего подлинного существования.

Они оставили нам навсегда урок силы, риска, размаха. Этот урок больше ощущается, чем вычитывается, в грации слова старца Иоанна, в прямоте и гневе папы Петра, в умелости и решимости доктора Паули — и так же в словах «иди, ты свободен» инквизитора к Богу; и в лихорадочном триумфе сверхчеловека, таком интимно соловьевском, — целый веер жестов, сказал бы я, по-настоящему детских, непредсказуемых, почти невольных и вдохновенных, радостно свободных и так или иначе возвращающих в предельной ситуации неподрасчетную простоту, спонтанность и щедрость человеческому существу и его войне за Бога на краю Ничто. Когда он такой, человек делается снова способен на Бога, в силах его *вобрать*, может его принять, быть местом для него.

Ольга Седакова

Притча и русский роман

— Ты написал поэму?
— О нет, не написал, — засмеялся Иван, — и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил.

Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы

Мое сообщение названо очень широко — и хотя речь пойдет о более частных вещах, пускай название намечает тот горизонт, с которым можно соотноести намеченные здесь линии.

Говоря о *русском романе*, я имею в виду явление, нашедшее себе имя в Европе,

а именно, во Франции[1]: большой роман XIX века — в сущности, роман Толстого и Достоевского и то, что каким-то образом ему подобно. Подобно, в частности, тем, что соотносится с более древними, чем изящная словесность нового времени, образцами. С *притчей* в том числе.

В глубине «русского романа» обыкновенно лежит нечто подобное притче: иногда «готовой» притче, вынесенной в эпиграф (как евангельская притча о зерне в «Братьях Карамазовых», как аллегорически истолкованный эпизод со свиным стадом в «Бесах», как библейский эпиграф в «Анне Карениной»). Таким образом, все «реалистическое» повествование оказывается измерено мерой этой заданной темы — то есть понято тоже как своего рода притча: оторвано от собственной данности, напряжено к некоторому искомому смыслу. При этом повествование слишком обширно, свободно и подробно выписано, чтобы каждый его момент мог пониматься как прямо символический: между предельным смыслом, к которому тяготеет русский роман, и его художественной плотью существует огромная асимметрия. Путь позднего Льва Толстого к художественному минимализму «народных рассказов» представляется совершенно естественной попыткой выровнять эту асимметрию, приблизиться к классической притче. В случае Достоевского можно наблюдать другую технику упрощения этой асимметрии: навязчиво повторяющиеся из романа в роман детали, сюжетные ситуации, диспозиции действующих лиц вычленяют — внутри реалистического письма — некоторые устойчивые, хотя до конца и не проясняемые, символические парадигмы (такие, как, скажем, «сад», «перелезание через ограду», и т.д., и т.п.). Обсуждаемая нами здесь «поэма», в которой нет «и двух стихов», «Великий инквизитор» — прекрасный образец той асимметрии, о которой идет речь: «непрописанный» текст уже обладает жизненной реальностью. Однако если реалистическая «пропись» окончательно утратит значение, мы будем иметь дело с совершенно другим явлением, чем «русский роман». С иллюстративными душеполезными изделиями — или же с открытым символизмом. Напряженное сосуществование двух планов, каждый из которых крайне существен, и определяет образ «русского романа» — а вообще-то говоря, всего того, что Т. Манн назвал «святой русской литературой». Ибо жанр-роман — не имеет здесь определяющего значения: в стихотворной драме Пушкина «Моцарт и Сальери» за тщательно выписанным «музыкантским» сюжетом мы не можем не узнать его древнего прообраза, истории Авеля и Каина (страдания того, чья жертва не принята небом, и его месть — там брату, здесь собрату, — тому, чья жертва по необъяснимым «разумом» и «справедливостью» причинам оказывается угодной). Уникальное напряжение двух этих планов свойственно «русскому роману», который в пластике послеренессансного типа воплощал не просто архаичный или архетипичный, но сакральный, притчевый сюжет. Эта поэтика находит неожиданную, но по существу близкую параллель в живописи и графике Рембрандта на библейские темы.

Теперь необходимо объяснить, что в данном случае имеется в виду под *притчей*. Притча может быть описана в самых разных перспективах, но здесь нам важно одно ее свойство, а именно: ее надсловесный, надъязыковой характер. Притча в принципе переводима, пересказываема, отвлекаема от своих слов — и в этом смысле полярна поэзии. В разных традициях известны притчи, состоящие не из слов, а из жестов, действий (например, такие рассказы из древних патериков: один подвижник посылает другому горящие угли в полотне, тот — в ответ — в платке посылает ему воду, и т.п.). Быть может, ремарка Клоделя в одной из пьес: «Слова, произносимые актерами в этой сцене, могут быть не слышны зрителям», — как нельзя лчше описывает ситуацию притчи: это то, что можно видеть без слов — или сквозь слова. Это собственно смысловое событие; приблизительно говоря, это явление «совершенно другого» в «здешней» реальности. Или, на языке автора «Поэмы о Великом инквизиторе», Ивана Карамазова, — неевклидово схождение параллельных.

Геометрическая метафора, с помощью которой Иван описывает собственную неспособность *верить*, требует комментария. Геометрии — и особенно символу пересекающихся параллельных прямых — принадлежит удивительное место в русской культурной истории. Доста-

[1] Voque E.M. Le roman russe. Paris, 1986.

точно вспомнить, что значила геометрия Лобачевского в утопических проектах Велимира Хлебникова и его современников. По остроумному наблюдению американского слависта Х. Барана, сходящиеся параллельные стали стали своего рода иконой этой богоборческой религии. Геометрическая модель была нагружена религиозной, философской, моральной и даже политической семантикой, общей и для поборников «евклидова ума», и для его противников. Здешний, земной, наличный, человеческий мир понимался как евклидов; таинственный, чудесный, божественный, будущий мир располагался в неевклидовом пространстве. Пересечение параллельных означало апокалиптическое снятие всех противоречий, в том числе нравственных (мать обнимает убийцу своего ребенка — вот апогей «неевклидова» для Ивана Карамазова; «святые убийцы» Хлеб-

В.Минаев. «Великий инквизитор». Из серии Ф.М.Достоевский «Братья Карамазовы». 1980

никова — другая версия того же пересечения параллельных), в конце концов — устранение страдания и смерти. Когда Иван — а вместе с Иваном и все «научное» мировоззрение его времени — не принимает возможности неевклидовой геометрии в земном пространстве («увижу, но не поверю»), это предполагает абсолютную трансцендентность «иного», «благого» мира. Когда же революционные утописты решают, что установление законов геометрии Лобачевского в повседневности — задача чисто техническая (из пространственной революции они собирались извлечь практические выгоды, вроде «съедобной земли»), это означает полную имманентность «нездешнего» в их — тоже «научном» — сознании, возрождение архаичнейшей мифологической модели мира в форме инженерных проектов. Отметим, что «евклидову уму» Ивана недоступными представляются не столько физические чудеса (о которых он, собственно, и речи не заводит), а возможность любви к ближнему. Со всей остротой он чувствует *чудесный*, «неевклидов» характер этой любви, которая представлялась таким простым, само собой разумеющимся делом либеральному религиозному настроению его эпохи (Достоевский не устает пародировать это дешевое и по существу кощунственное благодушие и в «Карамазовых» — эпизод с Ришаром, — и во многих других сочинениях).

Итак, несколько уточнив принятое здесь значение слов «притча» и «русский роман», обратимся к сочиненной, но не написанной поэме Ивана Карамазова (авторское определение жанра которой после работы Василия Розанова оказалось так прочно забыто, что никто не вспоминает о ней иначе как о «Легенде»).

«Великий инквизитор» в высшей степени обладает той двойственной реальностью, притчевой и романной, о которой речь шла выше. Притчевая сила поэмы так велика, что многие критики рассматривали ее в полной изоляции не только от романа, в который она включена, и от героя (весьма характерного героя!), который ее «сочинил», видя в ней своего рода hors d'oeuvre[2] «Братьев Карамазовых», — но и вообще в отвлечении от сферы художественного смысла, как некое открытое исповедание веры Ф.М. Достоевского. Это исповедание могло вызвать и горячее сочувствие (как у многих русских мыслителей), и самую резкую критику (как в отзывах П. Клоделя, который видел в Христе поэмы лжехриста, самозванца-харизматика), но и в том, и в другом случае вопрос о романном значении «Инквизитора» даже не вставал. И это, конечно, не простое недоразумение: своим не по-романному напряженным смыслом поэма о Великом инквизиторе провоцирует отклики именно такого рода.

В отличие от упомянутых выше «готовых» притч, положенных в основание русских романов, «Великий инквизитор» — заново сочиненная притча. При этом, как нетрудно заметить, она опирается на классические евангельские притчи о *посещении* (заимодавец и должники, хозяин виноградника и работники, жених и девы). Это подобие делает еще более очевидным существенное отличие новой притчи: евангельские притчи этого рода финальны, они говорят о конце отсутствия Владыки, о Его явлении во всемогуществе и славе, которым невозможно более противиться, о конце «свободы» как оставленности на себя. То, что изображает «Великий инквизитор», — никак не такой конец; это как бы пробное посещение, оставляющее посещенным свободу «делать что делаешь», в конце концов — еще раз судить Сына Божия. Это никак не притча о последнем ответе человека на вопрос Творца, наоборот: вопросы продолжает задавать человек и ответа продолжает требовать от Создателя как от подсудимого. Тема поэмы о Великом инквизиторе — епифания, повторяющая Первое Пришествие, — постоянная и едва ли не основная художественная и жизненная тема Достоевского (ср. его поиски выбора в личной жизни при помощи вопроса «Что бы сделал Христос в этих обстоятельствах?»; известна интерпретация романа «Идиот» как «провалившейся епифании»; в сущности, все христоподобные герои Достоевского — Зосима, Алеша, Сонечка и др. — представляют собой такого рода явления «Испытующего сердца́» и при этом не облеченного внешней силой и властью). Взятая даже в своем притчевом смысле, в отвлечении от словесного воплощения, поэма о Великом инквизиторе представляет собой рискованный умственный

[2]Закуску (фр.).

эксперимент: на рискованность такого призывания «исторического Христа» в мир — и в Церковь! —существующие как бы в ситуации абсолютного Его отсутствия, и указывал П. Клодель. Временная и конфессиональная локализация такой «христооставленной» и в конце концов христоборческой Церкви (Испания, инквизиция, Римский Престол) вряд ли введет в заблуждение сколько-нибудь вдумчивого читателя. Очевидно, что речь идет, как обыкновенно в притче, о предельно универсальных вещах — и не о судьбе католичества беспокоятся автор «Братьев Карамазовых» и его герои.

Если же оставить в стороне рискованность само́й изначальной коллизии «Великого инквизитора», смысл изображенного в ней столкновения заведомо решен: решен и в самом романе, в «авторитетном слове» старца Зосимы («Пред иной мыслью станешь в недоумении, особенно видя грех людей, и спросишь себя: взять ли силой, али смиренною любовью? Всегда решай: возьму смиренною любовью. Решишься так раз навсегда, и весь мир покорить возможешь»). Если этот выбор не перестает и, вероятно, никогда не перестанет ставить нас в «недоумение» и вынуждать подбирать новые и новые аргументы в пользу предпочтения силы (а самые изощренные аргументы Достоевский уже открыл в рассуждениях Ивана и инквизитора: из жалости к человеку, из сострадания к страданию), это вопрос не смысловой сложности выбора, а волевого решения. Это вопрос Ивана: «Вижу, но не верю». Поэтому обсуждение смысла дилеммы не обещает ничего особенно интересного: апология «насилия во имя блага человечества» не может быть убедительной внутри христианской парадигмы. Но находимся ли мы внутри этой парадигмы с автором поэмы, Иваном Карамазовым?

И здесь стоит обратиться к другой, романной стороне Легенды. К ее композиционной функции, к собственно словесному воплощению — к тому, что меньше другого занимало ее критиков.

Вопреки мнению Василия Розанова, Легенда самым тесным образом связана с общим повествованием «Братьев Карамазовых». Это второе из трех упоминаемых и пересказываемых в романе сочинений «Очевидца» (литературный псевдоним Ивана), следующее за статьей о церковном суде и предшествующее «Геологическому перевороту». Все три сочинения ставят одну тему — «окончательного устройства человечества» и представляют собой последовательное развитие мысли от клерикального фундаментализма (церковный суд) через кризис «Великого инквизитора» к фундаментализму богоборческому. Интересно (возвращаясь к геометрической символике), что противоположные отношения к «неевклидовому пространству» у Ивана Карамазова и у революционных утопистов приводят к одному выводу: для Ивана необходимо, чтобы параллельные не сходились, чтобы явление «нездешнего» в «здешнем» стало окончательно невозможным — тогда-то немногие «новые люди» окончательно устроят детское счастье остальных; для утопистов начала века для той же цели, для того же ничем не ограниченного активизма «председателей земного шара» необходимо свести их повсеместно... У Ивана, как и у другого героя — «литератора», Раскольникова, «разрешение мысли» в форме статьи предваряет действие; точнее — открывает дорогу этому действию (непосредственно за «публикацией» «Великого инквизитора» в трактире следует разговор Ивана со Смердяковым). Как и в случае с Раскольниковым, всеобщая мысль обустройства человечества находит поразительное практическое осуществление в тривиальном уголовном преступлении. «Великий инквизитор», несомненно, принадлежит смысловому полю Ивана Карамазова, которому в общем устройстве романа отведено вполне определенное место. Ибо бахтинская концепция полифонии идеологий в романном мышлении Достоевского требует хотя бы такой коррективы: идеологизирующие «голоса» его романов явственно разделены на «больные» и «здоровые» или же — вопрошающие и отвечающие. И нужно заметить, что многие темы, которые принято опознавать как характерно достоевские, *внутри* романов Достоевского относятся к сфере вопрошающих голосов — и не оставлены без ответа. Так, например, преклонению перед страданием, своего рода культу страдания — «будто это чин такой, страдалец», как говорит Иван Карамазов, — который многие считают credo Достоевского, *отвечают* высказывания старца Зосимы и еще больше — сцена его встречи с единственной счастливой посетительницей в толпе страдающего и каю-

щегося народа. Эти ответы могут быть не замечены в силу того, что они обыкновенно произносятся вскользь и как бы a parte[3] и не имеют своих сюжетных последствий, как бунты и сомнения вопрошающих героев. Персонажи, «знающие ответ», обыкновенно вынесены за рамки сюжета: они даны у предела жизни, где все происшествия — в прошлом (отец Подростка, брат Зосимы, сам Зосима). Но это не мешает видеть их *внутри* мира Достоевского; их словами он ответил своим позднейшим критикам. Что касается Ивановой идеи Великого инквизитора, ей в «Братьях Карамазовых» отвечает идея старчества, идея Зосимы. Ее составляют те же мотивы: спасение человека, служение немногих многим, духовная власть, послушание до полной отдачи собственной воли другому — те же *опасные* мотивы, без которых не может обойтись мысль о церковном христианстве и которые не стоят перед религиозностью другого, индивидуалистского типа. Мы оставим в стороне сопоставление вопроса инквизитора и ответа Зосимы, поскольку наша задача — только указать на несовпадение «мысли» Легенды с общей мыслью Достоевского.

Итак, дилеммы Легенды: противопоставление «чуда, тайны и авторитета» — Христовой любви; «счастья» — «свободе»; «страдания» — «конечной гармонии» — мы вправе рассматривать как дилеммы вопрошающего сознания, изображенного со всем сочувствием и стремлением понять, но никак не совпадающего с сознанием автора.

И здесь нам придется еще раз поспорить с Бахтиным. Принцип многоголосого построения далеко не исчерпывает всей композиционной техники Достоевского. Часто мы видим, что «голоса» или смысловые сферы героев не так существенны, что поверх этих границ проводится развитие других, не персонажных, не человеческих единиц, причем перекочевывание их из «голоса» в «голос» может принимать прямо скандальный характер (например, несомненно пародийный Фетюкович на суде повторяет не что иное, как слова Зосимы: «Русский суд есть не кара только, но и спасение человека погибшего»). Эти единицы нельзя назвать «идеями»: это скорее слова или группы слов с переменчивым, непроясненным концептуальным содержанием. И это ключевые слова! Так, в монологе инквизитора слово «чудо» на ходу меняет значение; слово «любить» значит одно в первоначальном употреблении Ивана (о том, что любить ближних невозможно) — и другое в его поэме (обвинение инквизитора Христу в том, что Он *не любит* людей) и т.д., и т.п. Кроме того, эти навязчивые словесные лейтмотивы обыкновенно вспыхивают пучками: «гармония» — «страдание»; «свобода» — «счастье»; «свобода» — «чудо»; «тайна» — «счастье»... Вероятно, такому опеванию слов можно подобрать свою музыкальную аналогию — и она будет не менее уместна для описания композиционной техники Достоевского, чем знаменитая полифония. Мне представляется, что внимательное описание словесной ткани текстов Достоевского — в иной перспективе, чем «свое» и «чужое» слово — еще предстоит. И после такой работы мы сможем с большей основательностью говорить об общем смысле его построений и об отдельных его фрагментах, как обсуждаемая здесь поэма о Великом инквизиторе. Словарь Достоевского — и особенно словарь его вопрошающих героев — состоит из слов, *блуждающих вокруг своего понятия*, противящихся концептуальному схватыванию. Это блуждание может происходить в высоком патетическом регистре («гимны» Мити Карамазова) — и в низком, пародийно-абсурдном (речь Лебядкина и подобных ему героев). Чтобы не быть голословной: слово «верить», ключевое слово Ивана Карамазова, значит нечто своеобразное. «Не верить», по Ивану, можно очевидным, виденным собственными глазами вещам («увижу, но не поверю», а в речи черта пуще того, в прошедшем времени: «видел и не верил»). Как понятно из контекста, словом «верить» названо здесь то *действие*, именно действие, которое привычным образом было бы обозначено приблизительно как «принять», «полюбить», «восхвалить». Не отличив слова Достоевского от устойчивого языкового узуса, мы будем интерпретировать совсем другой текст, созданный нашими языковыми и понятийными привычками. Мы будем толковать о других, чем у Достоевского, «свободе», «вере», «любви». Быть может, они будут иметь отношение *к притче*, но не к той ее реализации, которую дает

[3] В сторону (фр.).

предельно напряженная *словесность* «русского романа».

Но, возвращаясь к поэме о Великом инквизиторе как *к притче о Посещении*: ее кульминацию составляет, несомненно, последний поцелуй Спасителя инквизитору — по мнению некоторых, двусмысленный и соблазнительный финал. Но мне кажется, именно здесь мы вырываемся из сферы Ивана (с какой бы целью и для каких дальнейших «все дозволено» он ни «сочинил» его) в область чистого видения, оставляющую за видящим свободу сказать: «Вижу и не верю». Вызванный Достоевским и его героем образ в конце концов действует так, как это свойственно ему. Было бы недоразумением увидеть в этом сверхразумном, сверхъестественном приятии «ренановские болота» бессильного, ничему не противящегося гуманизма, предвестие убогого Иешуа М. Булгакова. Это именно та Любовь, которую Иван опознал как чудо, как неевклидово схождение параллельных.

Христос Яннарас

Великий инквизитор и религиизация церкви

Сообщение Яннараса строится на сущностном противопоставлении Церкви, увиденной как Евхаристическая Трапеза, то есть реальная *связь* между Богом и человеком, и религии, понимаемой как самозамкнутая система убеждений, верований и чувств автономного человека. Эта дихотомия позволяет Яннарасу различать в исторической христианской Церкви ее истинную бытийную основу и тенденцию подмены Жизни в Церкви — идеологией и субъективностью. Эту тенденцию Х. Яннарас связывает с образом Великого инквизитора. Отношения, конституирующие людей в Церковь и Божественное воление, вызвавшее Церковь к бытию, Яннарас называет одним словом *«эрос»*, понимая под эросом не какое-либо чувство или страсть, но именно *отношение*, дарящее жизнь и стремящееся к ней. «Все начинается как эрос». Великий инквизитор ведет людей к смерти и прямо говорит об этом: «и за гробом обрящут лишь смерть»[1], тем самым, создаваемое им общество, внешне имитирующее церковное единство и церковную иерархичность, внутренне абсолютно противоположно Церкви. Задача Великого инквизитора состоит в постоянном укреплении в человечестве иллюзий: «Люди будут думать, что свободны, но будут рабами, они будут думать, что мы даем им хлебы, они будут думать, что идут к райскому блаженству, etc...». Это означает, что Великий инквизитор стремится построить ложную *религию*, то есть внушить людям такие верования, принципы или ценности, следование коим объединит людей в коллектив, оставив их полностью чужими друг другу и чуждыми живому Богу, подмененному *идеей* поклонения.

В первые века христианства Церковь, по Яннарасу, была абсолютно свободна от идеологичности убеждений, формальной иерархичности и субъективности религиозных переживаний. «Церковь была не новой метафизикой, не новой моралью, но возможностью существования, побеждающего смерть». Она была призывом (экклесией) к радикальному изменению жизни, динамическим возникновением народа Божия из собрания вокруг Евхаристической трапезы. Истина выражалась Церковью только как общий живой *опыт*, не опирающийся ни на что, кроме соборности. Но с течением времени понимание Церкви в самой

Я попыталась пересказать доклад Х.Яннараса по возможности полно, опираясь на краткие записи, сделанные во время коллоквиума мной и О.А.Седаковой. Но мне бы хотелось попросить у читателя прощения за невольные, однако, вероятно, многочисленные искажения, неточности и пропуски, допущенные в этом изложении. К сожалению, оно написано главным образом по памяти и потому передает в большей степени субъективное впечатление, чем точный смысл выступления.

[1] Достоевский Ф. Собр. соч. в 10-ти т., т.9, М., 1958, с.326.

Церкви оторвалось от соборного сознания и определение церковной истины (в виде догмата) расположилось в сфере объективного. Носителем *объективной* истины, в отличие от неформализуемой истины Церкви, стал не весь церковный народ, но некий авторитет или институция. «Истина Церкви была низвергнута». Так, парадоксально, одновременно с ростом индивидуальных представлений в Церкви, растет и роль церковной организации как формального института. Так происходит, по Яннарасу, перерождение Церкви в религию. «Церковь превратилась в одну из религий». Конечно, религиизация Церкви не означает Ее прямого обезбоживания в духе Великого инквизитора. Однако проделанный Яннарасом анализ этого процесса показывает, каким образом живая литургическая соборность может забываться и отмирать в Церкви, уступая место ритуальной и индивидуальной религиозности. «Индивидуум, хорошо подкрепленный авторитетом, ритуалом, юридической дисциплиной, не нуждается в отношениях», то есть в соборности. Для наглядности Х. Яннарас, как и Достоевский, описывает преимущественно ситуацию Западной Церкви, но мне кажется, Ольга Седакова справедливо отмечает, что «конфессиональная локализация (...) вряд ли введет в заблуждение сколько-нибудь вдумчивого читателя».

Тут, вероятно, следует сделать оговорку. На мой взгляд, своеобразие подхода Яннараса к проблеме Великого инквизитора проявляется в том, что он видит в этом персонаже не утописта, «переделывающего все человечество по новому штату»[2], и даже не создателя коммунистической пародии на христианскую коммунитарность. Богослов описывает Великого инквизитора как бы буквально — как инквизитора, и это напоминает нам, что конфессиональная атрибутика «поэмы» — не только реквизит. Яннарас говорит о проблеме Великого инквизитора как о церковной по существу, и она оказывается вполне всечеловеческой.

В ходе возникшей после доклада дискуссии Х. Яннарас выстроил цепочку оппозиций, относящихся соответственно к Церкви и к религии. При этом «религиозную часть» оппозиции он устойчиво связал с духом инквизитора. Например, С. Аверинцев задает Достоевскому вопрос: «Действительно ли Православие обходится без (...) представлений Чуда, Тайны и — в особенности — Авторитета?» И, называя старца Зосиму воплощением подлинного Авторитета, спрашивает: «Где критерии подлинности, которые выходили бы за пределы области морализаторских и субъективных чувств?» Также и Ольга Седакова указывает на рискованную близость идеала старчества, воплощенного в Зосиме, к идеям Великого инквизитора — «спасение человека, служение немногих многим, духовная власть, послушание до полной отдачи собственной воли другому», но констатирует, что без этих «опасных мотивов» «не может обойтись мысль о церковном христианстве». Яннарас, мне кажется, отвечает на эти вопросы, несколько отдаляясь от текста «Братьев Карамазовых» и углубляясь в размышления о природе Церкви[3]. Повиновение Авторитету, по Яннарасу, облекается в формы, рожденные церковной традицией, и потому внешне напоминает послушание духовному отцу, епископу — Церкви, но по сути противоположно ему. Послушание старцу есть добровольное убийство своей воли, самоотдача, исходящая из любви. Ученик не подчиняется, но отдается учителю и, как о том говорит старец Зосима, получает взамен полную духовную свободу, так как истинная свобода есть не возможность делать что вздумается, но свобода *от себя*, от эгоизма и замкнутости: «... отсекаю от себя потребности лишние и ненужные, самолюбивую и гордую волю мою смиряю и бичую послушанием и достигаю тем, с помощью Божьей, свободы духа, а с нею и весселья духовного!»[4] Такое послушание предполагает не внешний авторитет, но Христа и ведущего к Нему духовного отца, чью волю и веру человек принимает не как навязанную ему извне, но неотторжимо единую с ним в любви. Если любви нет, то нет и послушания, а есть только дисциплина, то есть усилия заставить свою волю молчать, а мысль — подчиниться

[2] Там же, с.293.

[3] Х. Яннарас и С. Аверинцев, на мой взгляд, отмечают одно и то же явление: неприятие Достоевским Догмы и Власти, но характеризуют это по-разному. Аверинцев как антикатолическую направленность и противоречивость Достоевского, а Яннарас как защиту писателем истинной Церкви против религии под видом католицизма.

[4] Достоевский Ф. Указ. соч., с.393.

взглядам другого, превосходящего знанием (Тайной) и мощью (Чудом), следовательно — Авторитета. В этом подчинении таится бунт, отношение к Авторитету в таком случае подобно отношению раба к властелину, и недаром так настаивает инквизитор, что люди — бунтовщики. Дисциплина сгоняет людей в коллектив, послушание соединяет их в Церковь. Таким образом, критерий все же существует и он — не морализаторский и не субъективный, но не формализуемый и не до конца формулируемый в рамках мышления, предполагающего, что «истина исчерпывается дефиницией», то есть по Яннарасу — религиозного. Критерий есть, но нет алгоритма. Церковь отличается от религии тем, что Он есть *действие* любви (трапеза), а не моральный кодекс или магический ритуал. А церковный авторитет отличается от прочих тем, что его, в сущности, *нет*. «Отрицание всякого возведенного в ранг закона авторитета и всякого непогрешимого властного начала в Церкви, — сетует Яннарас, — остается совершенно непонятным и труднообъяснимым сегодня»[5].

Главная трудность (для ее разъяснения, я думю, и понадобились Яннарасу эти оппозиции и даже сам инквизитор) состоит в том, что Церковь и религия пользуются одними понятиями. Как верно подметила Ольга Седакова, «в монологе инквизитора слово «чудо» на ходу меняет смысл». В самом деле, для религиозного сознания, которое эксплуатирует инквизитор, «чудо» тождественно чудесам, чудесному. Это сверхъестественное проявление мощи, неважно, — грозного Божества, жреца-посредника или Вождя. Для церковного сознания, напротив, сама Церковь и есть чудо, не фокус, но проявление Жизни, преображающей *всю* реальность без насилия над ее естеством. Также и «тайна», означающая в первом случае знание, скрытое от непосвященных, во втором (в церковном сознании) означает опытно пережитый каждым членом Церкви и все-таки невыразимый, неформализуемый факт Евхаристической соборности. Мы уже видели, что и с «авторитетом» дело обстоит не иначе. Итак, основное содержание доклада Христоса Яннараса заключается в противополагании: Божественного Эроса, объединяющего людей в Церковь, — индивидуальному религиозному переживанию; реальности Таинств Церкви — субъективности религиозных норм; церковного послушания — религиозной дисциплине; соборности, способной в какой-то ситуации воплотиться в одном человеке (пример преподобного Максима Исповедника) — механическому коллективизму, словом, в последовательно проведенном различии между Церковью — Жизнью и религиизирующими попытками умертвить Ее.

Следует заметить, что если опасные особенности религиозного подхода, понятого как идеологический, были известны слушателям Яннараса и эта часть его сообщения была принята легко, то описание драматического конфликта собственно Церкви и религии *внутри* Церкви породило некоторые недоумения. В частности (но, на мой взгляд, не случайно), оппоненты, отвечая Яннарасу, подменяли, быть может, невольно, в его основном противопоставлении слово «Церковь» словом «вера». Однако вряд ли «вера» может противополагаться религии таким образом, как это имеет в виду Яннарас. Это многозначное слово говорит скорее всего о чувстве, понимании или убеждении, в то время как Церковь — событие. Читатель, знакомящийся с сочинениями Христоса Яннараса, может заметить, что постижение Церкви как события — его постоянная главенствующая тема.

Записала Анна Великанова

[5] Яннарас Х. Вера Церкви. М., 1992, с.207.

Нина Цыркун

Поворот винта

Где-то в разгар показа «Твин Пикс» на нашем телевидении узнала из «Московского комсомольца», что, согласно проведенному им опросу, зрители до тридцати пяти лет поставили сериал на самый верх рейтинговой таблицы, а те, кто перевалил сакраментальный рубеж, вовсе его ни в какую клеточку не вписали. Так рухнула моя большая белая надежда на благотворное влияние Дэвида Линча и Марка Фроста с их командой на нашу национальную консолидацию. Сериал, весь построенный на флэшбэках, на цитатах большей частью даже не из фильмов, а из Кино, из нашей коллективной памяти о нем, о том, какие там бывают (бывали) фигуры и конфигурации, как там ели-пили-курили-любили-убивали-боролись-искали-находили-и не сдавались, просто-таки предназначен для коллективного семейного просмотра с последующим обсуждением. В этих беседах скоро бы забылось, правда, с чего, собственно, начали толковать, и пошло бы поехало: про Фрейда и Юнга, про скандинавскую мифологию и морфологию птиц, про ФБР и КГБ, Пруста и Достоевского, постмодернизм, Павлика Морозова... Все дальше от елей Дугласа, все ближе к родным осинам. И где-нибудь на имени Солженицына вздрогнешь — чур меня! Может, и не надо нам консолидации. И вообще, что ума искать и ездить так далеко, если можно сыграть свою игру в «Дикий Восток»[1]. Дешево и сердито.

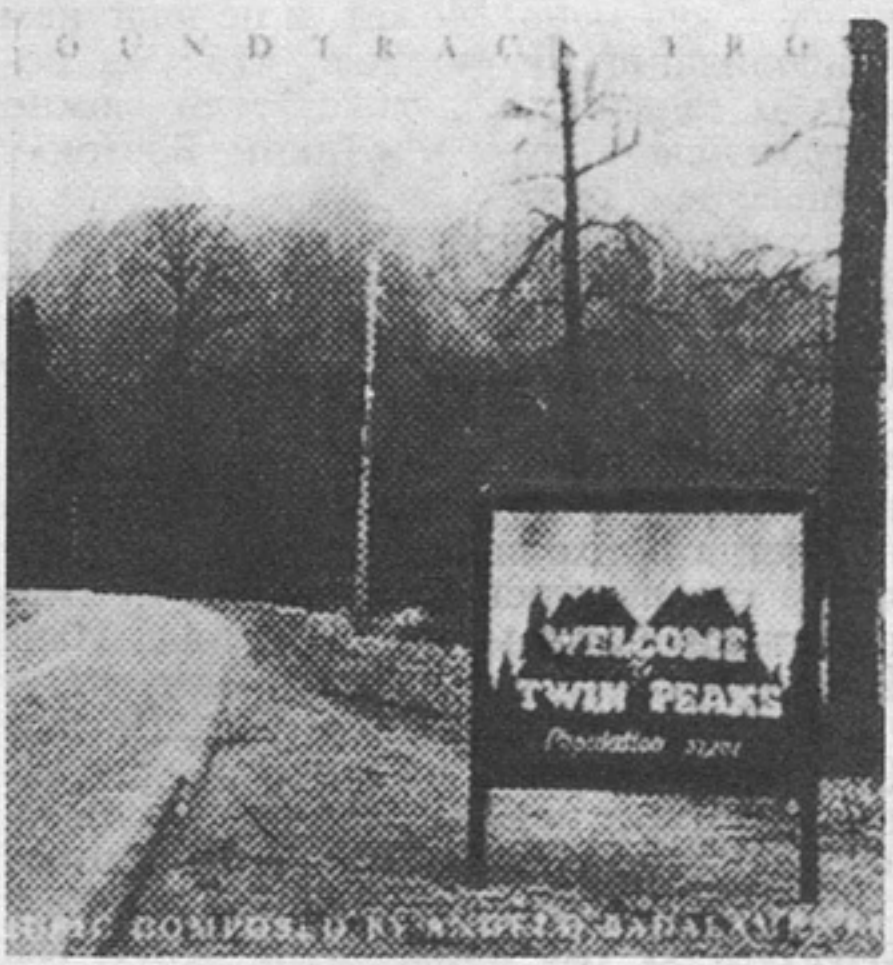
Правда, загвоздка, может быть, в том оказалась, что вплоть до декабрьских выборов «Твин Пикс» отодвигали в неизвестные и недоступные дали, и чтобы его посмотреть, не избежать было встречи с кандидатами в Федеральное собрание, что, конечно, старшему поколению не всегда приходилось по силам. А молодое как раз поспевало к этому времени домой. Словом, как говаривал Илья Ильич, трогает жизнь. Везде достает.

...Не так ли и бедняжка Лора Палмер (Шерил Ли), убийство которой так занимало нас в первых сериях, отступала, затушевывалась под нагромождением событий, интриг, превращений, убийств, смертей? И уже казалась не более чем хичкоковским Мак-Гаффином — обыкновенным крючком, на который нас подцепили и с которого потом незаметно скинули. Тем более что конкретный виновник, загубивший кроме дочери еще и любимую племянницу, выявился и тоже успел уйти из жизни, получив от авторов индульгенцию, ибо сам оказался жертвой.

«Твин Пикс» («Twin Peaks»)
Постановка Марка Фроста и Дэвида Линча. Авторы сценария: Марк Фрост (пилот, серии 1,2,5,7,8,11,14,16,26,29), Дэвид Линч (пилот, 1,2,8), Харли Питон (3,6,9,11,13,16,19,20,22,25,26,27,29), Роберт Энгельс (4,10,11,13,16,19,22,25,27,29), Джерри Шталь (11), Барри Пулман (12,18,24,28), Скотт Фрост (15,21), Трисия Брок (17,23). Режиссеры: Дэвид Линч (пилот, серии 1,2,8,9,14,29), Тина Ратбоун (3,17), Тим Хантер (4,16,28), Лесли Линка Глэттер (5,10,13,23), Кэлеб Дисченел (6,15,19), Марк Фрост (7), Тодд Холланд (11,20), Грэм Клиффорд (12), Дуэйн Данэм (18,25), Ули Эдел (21), Дайан Китон (22), Джеймс Фоули (24), Джонатан Сэнджер (26), Стивен Гиленхал (27). Операторы: Рон Гарсиа (пилот), Фрэнк Байерс (остальные серии). Художники: Патриция Норрис (пилот), Ричард Хувер (остальные серии). В ролях: Кайл Маклоклен (агент ФБР Дэйл Купер), Майкл Онткин (шериф Гарри Трумен), Кимми Робертсон (Люси Моран), Джоан Чен (Джози Пэккард), Кеннет Уэлли (Уиндом Эрл), Пайпер Лори (Кэтрин Пэккард Мартелл), Мэдхен Эймик (Шелли Джонсон), Эрик Дарэ (Лио Джонсон), Хитер Грэм (Энни Блэкберн), Дэвид Линч (Гордон Коул), Ричард Беймер (Бенджамен Хорн), Шерилин Фенн (Одри Хорн), Пегги Липтон (Норма Дженнингс), Рэй Уайз (Лиланд Палмер), Шерил Ли (Лора Палмер, Мадлен Фергюсон), Дон Дэвис (майор Бриггс), Дана Эшбрук (Бобби Бриггс), Лара Флинн Бойл (Донна Хейворд), Фрэнк Сильва (Боб), Майкл Дж.Андерсон (карлик). Производство: Lynch/Frost, Propaganda Films Spelling Entertainment Inc., Worldvision Enterprises Inc., 1991.

[1] «Дикий Восток» — фильм Рашида Нугманова.

Линч, не будем забывать, делал не «кино не для всех», а телесериал, в просторечии «мыльную оперу». Наш режим показа вполне воспроизвел американскую ситуацию: информационная программа, развлекательная передача, реклама — все сплавилось в единый сгусток, актеры действуют вперемежку с репортерами и рекламными агентами. Реклама «стиморола» вписывается в пейзажи «Твин Пикс», красивая жизнь от



«Холдинг-центра» неотличима от быта среднего класса на американском северо-западе, представления о зле и благе, успехе и неудаче господина Чеботарева и Бена Хорна в принципе идентичны. Рекламные врезки разрежают густо насыщенную ужасом атмосферу сериала и создают ему своеобразный иронический контекст, заключают в некую символическую раму, подчеркивают его принадлежность не жизни как она есть, а электронной реальности, творимой масс-медиа.

Потихоньку все же понимаешь, что «Твин Пикс» есть «мыльная опера» (то есть зрелище по преимуществу для домохозяек) лишь в том смысле, что не имеет никакого отношения к реальности (и, стало быть, с другой стороны, может быть названа «чистым искусством»). «Твин Пикс», скорее, связан с миром сверхреальным, с проникновением в инобытие, проводником в которое оказывается федеральный агент Дейл Купер (Кайл Маклоклен). Он ведет репортаж из городка Твин Пикс в некую высшую инстанцию, обозначенную кодовым названием «Дайана». Одновременно он делает это и для нас, сидящих, подобно Ниро Вульфу[2], дома в кресле, в то время как наши «глаза и уши» Дейл Купер суетится в окрестностях города-на-лесопилке.

Для Дэвида Линча нет фигуры интереснее сыщика, потому что он имеет дело с тайной, а «тайна — самое грандиозное, что может быть». Что само по себе и не ново. Новое — даже не в масштабе, а в качестве тайны, которая интересна Линчу.

Начальник Купера Гордон Коул (в исполнении самого Линча) глух (аллюзия на отсеченное в «Синем бархате» ухо, которое становится переходником в иной мир); он, однако, без напряга слышит обворожительную Шелли, поистине невинное создание — невиннее ее только покинувшая монастырь Энни — единственная, кто может составить пару безукоризненно чистому, без всяких изъянов (даже не чувствующему физической боли), совершенному, как манекен, Дейлу Куперу. Безупречный Купер (не отозвавшийся на любовь прекрасной, но грешной Одри — великолепной Шерилин Фенн) — идеальный медиум (или транслятор), посредник между двумя мирами — это с ним и только с ним беседует убиенная Лора Палмер с того своего местопребывания, где «всегда поют птицы и звучит музыка».

Иной мир существует не предположительно; он столь же материально осязаем, как лесопилка или бензоколонка. Что может быть убедительней лейбла «ливайс» на джинсах демона Боба!

Существование иного мира не требует доказательств, он сам собою разумеется, надо только найти «зеленую калитку» и войти в него. Тем не менее, он остается таинственным, необъяснимым.

Посылая на очередное задание пару своих агентов, Гордон Коул вместо объяснений указывает на Лил — неуклюжую женщину в красном платье, дергающуюся в каком-то подобии танца. Агент

---

[2] Ниро Вульф — герой романов Рекса Стаута, сыщик, который распутывал сложнейшие дела, не покидая своего дома и даже не поднимаясь со своего кресла.

Десмонд «считывает» этот образ: кислое лицо Лил обещает нелады с местными властями, сжатый кулак — то, что им придется применить силу, рука в кармане означает, что от них будут что-то скрывать, прохаживание предполагает, что им предстоит немало поработать ногами... «А что значит голубая роза у нее на груди?» — спрашивает Десмонда коллега. «А вот насчет этого ничего сказать не могу». Линч пародирует возможную реакцию зрителя, радующегося тому, что ему удалось разгадать так много загадок. Но чего стоят эти упражения ума и памяти, если непостижимым остается главное — невозможный цветок, ботанический нонсенс! Самое интересное, что разгадки не знает и сам Линч, признавшийся, что не знает значения многих вещей, которые его вдохновляют. Так что не жалуйтесь, что он вас обманул. Не покупайте майку с надписью «Я хочу убить Дэвида Линча».

Хотя, может быть, разгадка проста и ключ к тайне все время лежит на виду — незамечаемый из-за эффекта конан-дойлевского «украденного письма». Она в словах Дейла Купера, который говорит о своем желании «выйти за пределы страха и смотреть на мир с любовью». Лора Палмер искала любви и не нашла; душа ее как дорогой рояль, который заперли, а ключ потеряли. Бобби не сдуру орал на похоронах: «Мы все ее убили!» Лора тоже желала смотреть на мир с любовью, поэтому, когда отец отмыл руки от ее крови и все уже позабыли, а была ли девочка, она доверяет свою тайну Куперу и дарит ему поцелуй. Отчего он, может быть, и забывает молвленное имя.

О «любви в аду» — все фильмы Линча. И этот не исключение. «Твин Пикс» — энциклопедия, точнее — инвентарный список киножизни. Здесь полный набор архетипических персонажей: «электрический наездник» Джеймс, устремившийся в дальние дали; «леди из Шанхая» (точнее — из Гонконга) Джози — неверная, алчная, шлюха и убийца, неудержимо влекущая к себе западного мужчину; «доктор Ватсон» — шериф Гарри при «Шерлоке Холмсе» — Купере; femme fatale, оказывающаяся жертвой, —Эвелин Марш; простодушный работяга Эд, эдакий Лил Абнер[3]; истеричная домохозяйка из сабурбии Сара; циничный бизнесмен Бен Хорн; барменша, мечтающая освободиться от мужа, беглый заключенный, городская сумасшедшая, незадачливый полицейский, фольклорный индеец и проч., и проч. Тут и хрестоматийные ситуации, радость киномана, реконструированные мизансцены из фильмов всех времен и народов: запечатленный на видеопленке в зрачке Лоры мотоцикл; Донна, начинающая походить на Лору; Джек, поднимающий на руки Одри во время всеобщей паники (когда сбежала ласка); птицы, клевавшие Лору; жена, издевающаяся над мужем, прикованным к инвалидной коляске, и самая грустная, как бы символизирующая смерть кино, — парализованный Лио, падающий лицом в торт с кремом. Антониони, Хичкок, Флеминг, опять Хичкок, Уайлер, вся американская комическая. И еще Отто Преминджер с его «Лорой» («Лаурой») 1944 года.

Но! Поначалу как бы застывшие в своем кинематографическом пантеоне (или паноптикуме) фигуры оживают, запущенные в ход некоей иррациональной энергией. Дуболом-майор Бригтс, отец Боба, вдруг слышит зов древнего леса и исчезает в дебрях. Прибывший

[3]Лил Абнер — персонаж комиксов, ставший героем двух фильмов, снятых в 1940 году и в 1959 году.

Лора Палмер

Дейл Купер

Шериф Гарри Трумен

для инспекции фэбээровец Деннис является в женском обличье Денниз. Хорн, переиграв войну Севера и Юга и проникшись чувствами благородного конфедератского воинства, превращается из акулы бизнеса в защитника дикой природы. Элегическая безмятежность наслаждения узнаваемым трансформируется в щекочущее раздражение от ощущения близкой тайны, которую не получится разгадать. Мифологическая стенография, доступная любому более или менее опытному зрителю, оборачивается непостижимым руническим письмом.

Романтические малиновки «Синего бархата» превратились в символ страха — всевидящих сов, не предвещающих ничего, кроме бед.

Уютный образ «одноэтажной Америки» — эмблема здоровья нации, бастион «американской мечты», похожий на Ламбертон из «Синего бархата» (тожс «город-на-лесопилке») рушится, как разрушаются на наших глазах все до единой семьи городка Твин Пикс. Этот процесс неостановим: вместе с разрушением города и семьи разрушается личность. Лио Джонсон превращается в зомби. Лиланд Палмер впустил в себя демона, который безраздельно им завладел и заставил убить собственную дочь. Кэтрин и Бен Хорн бесконечно перетягивают канат, пытаясь подчинить себе один другого.

Лора Палмер, пожалуй, единственная, кто воспротивился угрозе потерять себя. Она, бедняжка, решила пожертвовать телом, чтобы сохранить в неприкосновенности душу, пошла навстречу своей объявленной смерти, не воспользовавшись средством, к которому прибегла ее подружка Ронетт Пуласки, взмолившись Отцу Небесному. Лора сама приговорила себя к гибели, когда ангел в женском обличье с картинки в комнате исчез. Увидев в зеркале, как лицо ее становится лицом Боба, она кричит и делает окончательный выбор. Белая плоть, кровавые пятна, кусочек золотого сердечка. Потом — красная комната, ангел со сверкающими крыльями, парящий в воздухе. Улыбка Лоры. Купер. Может быть, знающий, что такое голубая роза. Кстати, голубой (синий) — любимый цвет Линча. Ему нравится показывать его рядом с ярко-красным. Лора Палмер теперь с ангелами. Вы этому верите?

Юрий Богомолов

Сдвоенный мир Дэвида Линча

После «Твин Пикс» Америка нам стала ближе и понятнее. Может быть, в гораздо большей степени, чем после «Далласа» и «Санта-Барбары». И не потому, что две последние «мыльные оперы» уступают первой по исполнению.

Фокус — в двойной экспозиции Дэвида Линча. Он разглядывает своего современника в упор, с близкого расстояния, и при этом видит его из космоса.

Что такое «мыльная опера»? Это параллельная действительность. Параллельная твоему мироощущению, твоему образу жизни, твоим ценностям и твоему складу характера. На Западе зритель выбирает сериал как одежку: по вкусу. Здесь не мы выбираем, нас выбирают. Вернее, забирают. Раньше это делали ЧК, КПСС и КГБ. Ныне: мыльная опера, что гуманнее.

Гуляя по «Санта-Барбаре» или захаживая в интерьеры преуспевшей модистки Марии, ты не удаляешься от себя. Не слишком удаляешься, по крайней мере. Это что-то вроде смены обстановки. И в том и в другом случаях, сколь бы ни были далеки одна от другой по своим кинематографическим достоинствам картины, не надо сдирать с себя кожу, что обыкновенно приходится делать, когда погружаешься в вымышленный мир художника-авангардиста.

Ты продираешься по джунглям, зная дорогу домой. Достаточно свернуть в первый встречный переулок. Ты спишь, сознавая, что ты спишь.

Разумеется, между «Марией» и «Санта-Барбарой» дистанция порядочного размера, измеряемая не только кинематографическим опытом.

Обе оперы принадлежат разным эпохам, а не только странам.

«Мария» (как, впрочем, и «Марианна», и «Изаура») ориентирована на человека доисторического, досоциального, правильнее — асоциального. Поэтому эти оперы и милы сердцам миллионов постсоветских телезрителей. Как милы до сих пор старые советские ленты пырьевско-александровского направления. В сущности, тот кинематограф и был латиноиндийским мыловарением, замутненным, правда, идеологическими установками своего времени.

В пору, когда сериал про Марию вышел на финишную прямую, была показана передача, посвященная Валентине Леонтьевой и ее персональной программе «От всей души». Авторы скромно назвали свое детище «Просто тетя Валя», чем, вероятно, хотели намекнуть на масштаб всенародного признания своей героини, но намекнули на гораздо большее — на общую природу успеха тети Марии и тети Вали.

«От всей души» — тоже было мыловарением. Валентина Леонтьева удачно сыграла свою роль в том сериале, за что была удостоена звания народной артистки СССР. Более того, она так вошла в свою роль, что до сих пор не может смириться с общеочевидным фактом: то была не жизнь, а игра.

С другой стороны, понятно, почему столь сильна иллюзия жизнеподобия в представлении как самой Валентины Леонтьевой, так и ее почитателей. Они пребывали в общем зазеркалье — в одном асоциальном и внеисторическом пространстве.

В него загоняют силой, но выходить из него приходится добровольно. (Понятно, надеюсь, что речь идет о психологических перемещениях.)

Тем, кто все-таки вышел, предлагается параллельная реальность несколько иного толка — буржуазная, не фиктивно, а по-настоящему социализированная и рационализированная.

Если «Мария», или «Марианна», или «Никто, кроме тебя» — это утопии, сродни коммунистическим, где человек (ежели он не злодей человеку, который не «редиска») — брат, друг, отец или мать, то «Даллас», «Санта-Барбара», «Возвращение в Эдем» — уже модель реальных человеческих отношений, где зритель получает кучу практических советов, рекомендаций, рецептов поведения дома и на работе. В последних, по обыкновению, предлагается набор типовых ситуаций, связанных с коллизиями в семье, со взаимоотношениями поколений, с отношениями в тех или иных социумах, с расовыми или межэтническими проблемами, с конфликтами на почве ненормативного поведения.

Качество такого рода «опер» — это качество журнала мод, занимательных энциклопедий.

Буржуазная «мыльная опера», о которой в данном случае речь, — это своего рода предел отполированного до блеска утилитарного развлечения, каковое можно назвать еще и развлекательным инструктажем.

На Западе добропорядочный зритель им сыт по горло. Оттого у него не может не возникнуть потребность совсем в другой игре. В такой игре, которая будит подсознание и подключает его к повседневной действительности.

Рядом с индустрией «мыльных опер» развивается индустрия фильмов ужасов. И к параллельной действительности прибавляется реальность перпендикуляров.

Джеймс Харли

Бобби Бриггс

Донна Хейвард

Удаляясь в нее, чувствуешь себя не столь безопасно, как в «мыльной опере», но зато щекочешь нервы и выпускаешь наружу некоторые подсознательные страхи. Ты их легализируешь и изживаешь, если можешь. Такова функция многочисленных и разнообразных триллеров.

До Дэвида Линча «мыльная опера», насколько мне известно, не вступала в противоестественную связь с фильмом ужасов. Возможно, иногда флиртовала, но не более того.

жертвой, его добычей, его, возможно, суперагентом в экранизированном, цивилизованном городе Твин Пикс. Таков смысл последней улыбки-гримасы Дейла Купера.

«За кадром» сериала остался загадочный Белый Вигвам. Но кто сказал, что это конец сериала?

Детектив принципиально конечен. Там ищут преступника, и, пока его не найдут, действие длится. А как находят, так и сказке конец.

Линч сдвоил вершины гор, жанровые стихии... И самое главное: он сдвоил сознание и подсознание. Это самые высокие вершины.

Суперагент Купер — это суперрационалист. Таков он в исходной точке сериала. В самом начале он позволяет себе только одну уступку миру бессознательных радостей: любит хорошо заваренный кофе и пончики. Все прочие эмоции отсекает, все окружающее просчитывает и классифицирует. И ставит перед собой суперцель: просчитать мир иррационального, где коренится зло. Чисто детективное задание перерастает в философско-нравственную незадачу. Разрешая ее, он добирается до Черного Вигвама — средоточия темного массового подсознания — и становится его

В «мыльной опере» ищут золотую середину. Потому мыльное зрелище принципиально бесконечно.

Рано или поздно сериал Дэвида Линча будет продолжен. Обитатели Твин Пикс еще увидят небо в алмазах, еще заглянут в Бездну Белого Вигвама.

Нельзя сказать, впрочем, что уже сегодня авторы нескончаемого сериала не предложили нам какие-то предварительные ответы на вечные вопросы.

Рационализм и бессознательное поссорились на нашем веку не в первый раз. Но обычно эта коллизия интерпретировалась как конфликт между индивидуумом и анонимной массой. Линч уравнивает стороны: массовому инстинкту противостоит массовый рассудок, что не только трагично, но и смешно.

Юмор всему если не голова, то судья. Он, в конечном итоге, и контролирует запутанные взаимоотношения нашей подкорки с нашим разумом. Когда этого нет внутри «мыльной оперы», тогда это возникает за ее пределами в коллективной самодеятельности — в анекдотах, притчах, присказках, каламбурах и тому подобное. По поводу Марианны, Марии или Штирлица.

«Твин Пикс» включил в себя фольклорные измышления о своих героях и коллизиях.

Страх перед подсознанием соединен с насмешкой над ним.

С. Кудрявцев

В окрестностях Твин Пикс: мифы и домыслы

Американский режиссер Дэвид Линч и в жизни любит всевозможные мистификации. Однако ряд мифов, связанных, в частности, с циклом «Твин Пикс» (термин «сериал» не совсем точен — об этом чуть позже), рождается уже помимо его воли. Обиднее всего то, что в распространении выдуманных или искаженных сведений замешаны и некоторые критики.

Начну с того, что абсолютно неверна постоянно употребляемая конструкция «сериал Дэвида Линча». Он поставил как режиссер всего лишь четвертую часть цикла, а также киноприквел, то есть предысторию «Твин Пикс. Огонь, иди со мной», снятую позже, в 1992 году, специально для кинотеатрального проката.

Разумеется, как один из инициаторов проекта (по-английски — created by) и исполнительных продюсеров в паре с Марком Фростом Линч осуществлял общее художественное и продюсерское руководство. По его собственным словам, следил за развитием событий, описанных в сценарии, определял выбор актеров и присутствовал на монтаже и переозвучании. Ведь параллельно Дэвид Линч поставил для Бруклинской академии музыки экстравагантный спектакль в стиле «мульти-медиа» с очень знаменательным названием «Индустриальная симфония № 1. Сон девушки с разбитым сердцем», который год спустя был записан на видеопленку. В дополнительных эпизодах появились герои из снимавшегося в то же время фильма «Дикое сердце», удостоенного спустя месяц после триумфа «Твин Пикс» на телевидении «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля. В соавторстве с ком-

Пет Мартелл

Катрин Мартелл

Джози Пэккард

позитором Анджело Бадаламенти Линчем были написаны сорок песен, включая те, что попали на диск «Уплывая в ночь», — они звучат в исполнении Джули Круз и в «Твин Пикс», и в «Индустриальной симфонии». Вместе с Марком Фростом Линч выступил в качестве исполнительного продюсера документального телесериала «Американские хроники». Снял видеоклип с участием певца Криса Айзека, сыгравшего одну из

ролей в ленте «Твин Пикс. Огонь, иди со мной». Согласитесь, что просто физически Дэвид Линч не смог бы в течение 1989 —1991 годов лично режиссировать все серии «Твин Пикс». А внимательные зрители должны были бы заметить не только существенную, принципиальную разницу между линчевскими и нелинчевскими эпизодами, но и в титрах прочитать имена нескольких сценаристов и режиссеров.

Сам Линч поставил так называемый «пилот», то есть картину, открывающую весь цикл, а также еще шесть серий (см. «шапку» фильма), четырнадцатую, пятнадцатую, двадцать девятую серии, и, естественно, киноприквел «Твин Пикс. Огонь, иди со мной» с подзаголовком «Тереза Бэнкс и семь последних дней Лоры Палмер». Мифический киновариант сериала — на самом деле почти двухчасовой вариант «пилота», предназначенный для выпуска в Европе на видеокассетах и рекламируемый фирмой «Уорнер Хоум Видео» под названием «Кто убил Лору Палмер?». Судя по интервью Дэвида Линча, он в спешке и опрометчиво подписал контракт о предварительной продаже этой версии в Европу («Для американцев Европа так же далека, как Марс», — иронизирует режиссер, в немалой степени ориентированный на европейское кино). И был вынужден срочно придумывать мистический финал, действие которого происходит «двадцать лет спустя» (ерническая цитата из «Андалузского пса» Луиса Бунюэля). Впрочем, сцена с агентом Купером, астральной сущностью Лоры Палмер и карликом из иных пределов мелькает в третьей серии «Твин Пикс». Но постепенно язвительный образ сюрреалистического рая («Он похож на геометрические декорации борделя», — шутили американские критики, хотя для Линча это чуть ли не прямая цитата из самого первого фильма «Голова-ластик») приобретает сентиментально благостные черты. Описываемое Ниной Цыркун в статье «Поворот винта» отпущение грехов Лоре Палмер и вознесение ее на небеса (так же, как и «прикольный» эпизод с девушкой в красном платье и с голубой розой) —

уже «позднетвинпиксовские» пассажи Дэвида Линча из вызвавшего у многих раздражение фильма «Твин Пикс. Огонь, иди со мной». Режиссера даже обозвали «Благочестивым псалмопевцем» из-за стремления внести покой, гармонию в порочный и одержимый мир Твин Пикс. Но стоит вспомнить финалы всех без исключения произведений Линча — они намеренно, порой искусственно благостны, возвышенны или сказочны.

Возвращаясь к вопросу об авторстве «Твин Пикс», я бы назвал зачастую замалчиваемого (или упоминаемого неправильно — как Анджело Бодоломенти) композитора Анджело Бадаламенти, постоянного линчевского сотрудника начиная с «Синего бархата» (1986). Его музыка дает верный ключ к пониманию логически непостижимых образов Линча, нередко не разгаданных и им самим. Кстати, я считаю, что «Индустриальная симфония», где над всем главенствует музыкальная стихия, — своеобразное пособие для желающих постичь истинного Дэвида Линча. Хотелось бы привести два любопытных высказывания о режиссере, которого считают заумным циником. «Словно наблюдаешь за четырнадцатилетним мальчишкой, которому разрешено переделать мир за восемь недель», — сказал скандально знаменитый рок-певец Дэвид Боуи, снимавшийся (в течение всего трех дней) в фильме «Твин Пикс. Огонь, иди со мной». А Рэй Уайз, исполнитель роли обезумевшего Лиланда Палмера, исчезнувшего в семнадцатой серии, однажды заявил: «Дэвид — один из самых близких мне по духу, один из добрейших и нормальнейших людей, которых я знаю. То, что мы видим в его фильмах, кажется, явилось из другой части его мозга».

Между прочим, непостоянный в личной жизни Дэвид Линч, меняющий жен и любовниц, в профессиональной сфере чрезвычайно привязан к одним и тем же людям. Джек Нэнс, играющий в «Твин Пикс» Пита Мартелла с лесопилки, появляется во всех остальных лентах режиссера. Дуэйн Данэм, монтажер фильмов «Синий бархат», «Дикое сердце» и «пилота» сериала «Твин Пикс», первым после Линча получил право на режиссуру следующих серий. (Любопытно, что в списке постановщиков сериала можно встретить и имя известной актрисы Дайаны Китон, поставившей одну из серий.) Трижды сотрудничала с Линчем и художница Патриция Норрис. Многие актеры (включая своего рода alter ego Дэвида Линча — дебютировавшего еще в «Дюне» Кайла Маклоклена) снимались у него ранее или вообще были им открыты. Например, Шерилин Фенн, исполнившая роль Одри Хорн, хоть и выступила до этого в ленте «Слияние двух лун» Залмана Кинга, все-таки была замечена и направлена в актерскую школу именно Линчем. И даже карлик Майкл Дж.Андерсон, фигурирующий в цикле «Твин Пикс» и в «Индустриальной симфонии» (он появился с режиссером в Канне в 1992 году на грандиозном шоу с фейерверками и ночным просмотром под открытым небом фильма «Твин Пикс. Огонь, иди со мной»), еще в 1976 — 1978 годах должен был играть главную роль в несостоявшемся из-за финансовых сложностей фантастическом кинопроекте «Ронни Роккет».

Немаловажно и то, что, приглашая вроде бы не своих актеров — известных по работам у других режиссеров, Дэвид Линч делал это с лукавым умыслом. Рэй Уайз знал в своей кинокарьере странные перевоплощения, снимаясь в фантастических картинах и фильмах ужасов («Болотная тварь», «Люди-кошки», «Робот-полицейский»). Самая знаменитая

Бенджамен Хорн

Одри Хорн

Эд Харли

роль Пайпер Лори, сыгравшей Кэтрин Пэккард Мартелл, — мать Кэрри в триллере «Кэрри». С прозрачным намеком на участие Расса Тэмблина в популярной «мыльной опере» 1957 года под названием «Пейтон Плейс» — о нравах жителей городка в Новой Англии — Линч решил занять актера в роли доктора Джекоби в «Твин Пикс», признавшись, что замысел сериала возник «как столкновение «Пейтон Плейс» с «Синим бархатом».

Аллюзии, киноцитаты, в том числе обильные самоцитаты, сквозные мотивы, даже конкретные кадры из «Твин Пикс» — все это требует отдельного подробного разговора. Произведения Дэвида Линча наполнены случайностями, которые на самом деле имеют порой более важный смысл, чем перипетии сюжета. Роль каждой мелочи, каждой детали возрастает — тем непростительнее ошибки, которые допускают пишущие о «Твин Пикс» и Линче. Пора выпускать майку «Кого бы хотел убить Дэвид Линч?».

Пресс-бюро

Лихорадка под названием «Твин Пикс» продолжает распространяться

Больше всего мне нравится в «Твин Пикс» то, что я не имею ни малейшего представления, о чем же этот сериал, что, собственно, хотят сказать авторы. Более того, у меня есть очень сильное подозрение относительно его смысла и значения.

В нем нет ни того, ни другого. Ничего. Но мне еще не приходилось смотреть «ничего» с таким удовольствием. Это не привычное стандартное «ничего», это «ничего», полное остроумия, эротики, стиля, напоминающее Ингмара Бергмана в расцвете сил, насыщенное с виду бессмысленным символизмом и эксцентрическими персонажами, чьи судьбы переплетаются самым загадочным образом.

«Твин Пикс» — это такой сериал, о котором хоть не все говорят, но все жаждут написать. Да к тому же в превосходных степенях.

«Лихорадка под названием «Твин Пикс» продолжает распространяться» — это заголовок из «Ньюсуик». И где же это она конкретно распространяется? Помилуйте! Если бы мания действительно приняла такие размеры, как нас убеждает «Ньюсуик», то Эй-Би-Си, не колеблясь, возобновила бы показ на следующий год.

На прошлой неделе «Твин Пикс» занял лишь 44-ю строчку в списке популярных программ, то есть едва-едва удержался в верхней половине. Если сериалу удастся пережить свой первый сезон — а мы, его поклонники, молимся об этом, — то только как культовому фильму *для немногочисленной аудитории молодых состоятельных людей.*

«Лос-Анджелес таймс», 1990, 10 мая

Мимо столика Дэвида Линча проходит женщина на деревянной ноге. Кто знает, откуда она взялась, — может быть, это одна из престранных героинь «Твин Пикс» — сериала, который шесть месяцев завораживал американцев. Но человек, породивший эти жутковатые ленты, не обращает на нее никакого внимания. Сидя у «Муссо и Фрэнка» (старейший ресторанчик в Голливуде), сорокачетырехлетний автор сосредоточенно заказывает ленч: «швейцарский сыр с пшеничным хлебом. Брокколи, приготовленная на пару. И кока-кола». Он обсуждает проблемы питания: «Вам не нравится вот такой подгоревший сэндвич? Вряд ли это вам полезно. Зато вкусно». Он болтает с официантом: «Этот хлеб потом выкинут? Его можно было бы раздать бездомным».

Линч, пожалуй, единственный кинематографист, чьи гастрономические вкусы интересуют американцев. Его постоянно спрашивают, сколько чашек кофе он выпивает за день. Разделяет ли он пристрастие агента Купера к вишневым пирогам? Интересуются его достижениями в потреблении шоколадных коктей-

лей, которое достойно быть занесенным в «Книгу рекордов» Гиннеса. Впечатляющая статистика такова: в течение семи лет с 1973 по 1979 год по одному коктейлю ежедневно в 14.30.

В «Твин Пикс» несколько десятков безнадежно странных провинциалов оказываются втянутыми в столь хитроумную историю, что ее не под силу распутать ни одному компьютеру. Повествование то вялосумрачное, то вдруг приобретающее бешеный темп — своего рода мыльная опера со стрихнином. Уже пробная двухчасовая серия привела критиков в восторг, а сердца рафинированных американцев покорены. «Твин Пикс» распалил такие страсти в средствах массовой информации, которых не видели со времен «Далласа». Но на сей раз главным бенефициантом стал режиссер, а не «звезда».

Лицо Линча замелькало повсюду. Линч доказал, что и эксцентрический художник может работать на американском телевидении, не идя на компромиссы, и тем самым ослабил жесточайшие требования к передачам, выходящим в эфир в самое выгодное время. И — что еще более неожиданно — он привлек к съемкам других режиссеров, склонив их к работе в его уникальном стиле. Странноватый аутсайдер близок к тому, чтобы основать собственную компанию.

Но даже Линчу должно быть известно, что никакой восторг не может продолжаться бесконечно. В современной Америке известность — благословение, пропитанное ядом; сначала средства массовой информации ее создают, а потом за нее же и наказывают. Режиссер оказался перед непростой дилеммой. Своим прежним поклонникам он пришелся по вкусу, для голливудского же истеблишмента и для американских телезрителей — слишком чудаковат. Самый щекотливый момент для него заключается в том, чтобы на волне признания сохранить трезвую самооценку.

Сей изысканный джентльмен не из тех, кто унывает. Подобно большинству художников в душе он исследователь, одержимый идеей изучения людей и вещей. Глаза у него загораются, когда он пересматривает составленные им альбомы фотографий. «У меня много красивых промышленных пейзажей. Меня интересует гигиена зубов, так что такая глава у меня тоже будет. Может быть, и что-нибудь про псевдоархеологию: я бы закопал какие-нибудь предметы, немного подождал, а потом бы выкопал. Вероятно, у меня будет глава о свечах зажигания, вся наша жизнь крутится вокруг них».

«Тайм», 1990, 22 октября

19 апреля вечером в одну минуту одиннадцатого начал трезвонить телефон. В континентальной части Соединенных Штатов все, включая моих детей, редакторов, друзей и врагов, хотели вызнать все про карлика. Что означает этот карлик? Почему он говорит «задом наперед»?

В Массачусетсе, Калифорнии, Висконсине — везде в четверг вечером сначала смотрят «Твин Пикс», а потом... разбирают все по косточкам. Так вот, в связи с карликом. Вспомнили о Бунюэле, Кокто, Феллини.

Писательница Барбара Эренрайх в четверг вечером помчалась домой смотреть телевизор. «Я бросила занятия гимнастикой, отработав лишь одну ногу, я рисковала заработать асимметрию». Еще не было такой программы, ради которой она бы уходила с занятий. Сон агента Купера о красном карлике кажется ей весьма загадочным. Она уверена, что публичный дом тоже имеет очень большое значение.

А уже в пятницу за ленчем встретились редактор «Энтертейнмент уикли» Элизабет Почода и журналист-радикал Эндрю Копкинд. Вместо Литвы или Дня земли они обсуждали «Твин Пикс». Почода не может да и не хочет объяснить смысл появления карлика. «Для меня это как теплая ванна. Выходной для мозгов». Копкинда приводит в негодование предположение, что Лауру убил Лио. Лио — персонаж для отвода глаз, даже в еще большей степени, чем в свое время Ленин».

Число поклонников Лин-

Норма Дженнингс

Шелли Джонсон

Доктор Лоренс Джакоби

ча, который был некогда «культовым режиссером», теперь составляет десятки миллионов. Говорит соратник Линча Марк Фрост: «Мы изобрели мрачную, угрюмую историю убийства в стиле мыльной оперы, которое произошло в вымышленном городке на северо-западе. Результат нашей работы настолько не укладывался в рамки того, к чему все привыкли, что шефы Си-Би-Эс были бессильны посоветовать нам, как можно было бы здесь что-то улучшить или изменить. Их мнение сводилось к следующему: «Ребята, гоните дальше свой сериал, а нам будет очень любопытно поглядеть, во что он превратится».

«Нью-Йорк», 1990, 7 марта.

«Первый великий драматический сериал 90-х годов» («Фри пресс», Детройт).

«Первый телевизионный шедевр 90-х годов». «Даллас» с мозгами» («Морнинг ньюс», Даллас).

«Ничего подобного вы не видели ни в эти часы, ни вообще на земле» («Тайм»).

«Захватывающая смесь сюрреализма и неореализма, безотрадности и фарса...» («Вашингтон пост»).

Вот что происходит с телеобозревателями, стоит им увидеть нечто новое, и с газетами и журналами, отчаянно стремящимися не отстать от моды. Они отвыкли от того, что телевизор, эта говорящая мебель, спасающая нас от одиночества, способна чем-то удивить. Непривычное тут же приводит их в восторг. Не восхититься этим — значит объявить себя конченым человеком, не способным воспринимать новое. Средства массовой информации сегодня не отличаются от рекламных агентств, занимающихся созданием имиджа — поддельного мифа...

... В первоначальный синопсис этого шоу не вошло все то, что у нас ассоциируется с Линчем, — зловещая плавность, абсурдность подробностей, шокирующая рельефность, элегантность жестов, шутки, отпускаемые с невозмутимым видом, живописный пуантилизм, эротическое насилие, затянутые крупные планы, бессвязные замечания, подчеркивание эмоций, искажение света, пристрастие ко всему гротескному и необычному, бессознательный полет фантазии, грусть, демонические страсти. Автору книги «Все твердое плавится, превращаясь в воздух» Маршаллу Берману — единственному известному мне интеллигенту, признающему, что телевизор доставляет ему почти такое же удовольствие, как Маркс, Фрейд или современные борцы с организованной преступностью, — нравится, как в «Твин Пикс» камера смотрит сквозь двери комнаты, за которыми скрываются новые комнаты, нравится, как «в кадре передается бесконечная глубина... Это своего рода лабиринт». Почему же помощник шерифа плачет при виде крови? Что́ означают светофоры, вентилятор на потолке, голова оленя в банке?

... О Линче мы знаем, что он родился в Миссуле, штат Монтана. Его отец вел исследовательские работы в области сельского хозяйства. Дэвид ненавидел среднюю школу, искусством занимался сначала в школе при Бостонском музее, а потом (проведя десять дней в Австрии в поисках экспрессиониста Оскара Кокошки) в Академии изящных искусств в Пенсильвании, где и закончил свой первый фильм, состоявший из бесконечно повторяющихся одноминутных эпизодов, в которых показаны шесть голов: сначала их мучает рвота, а потом они возгораются. Вторая короткометражка привлекла внимание Американского киноинститута, под чьим покровительством он завершил (предварительно бросив свою первую жену с ребенком) фильм «Голова-ластик» — о зомби, нервной подружке зомби и ребенке-мутанте.

Фильм считают автобиографическим.

Сначала Линч работал как сценарист для Мела Брукса, который называет его «Джимми Стюартом с Марса», а после «Головы-ластика» с помощью Брукса Линч сделал «Человека-слона».

В «Синем бархате» он получил полную власть над изображением ясновидения, страха кастрации и садомазохизма. Именно в это время, оставив еще одну жену и еще одного ребенка, он встретил свою любовь Изабеллу Росселлини, над чьим телом в этом фильме измывается камера; актриса поведала журналу «Тайм», что «Линч — существо неземное, благословенное. Большинство людей посещают странные мысли, но они подходят к ним рационально. Дэвид свои образы не сковывает логикой, так что они остаются сырыми, эмоциональными. Когда я его спрашивала, откуда у него появляются идеи, он говорит, что это как на рыбалке. Он сам никогда не знает, что попадется».

По словам его дочери Дженнифер, «он любит Рейгана, любит Америку. Очень нетерпим к ее врагам».

Если верить «Ньюсуик», «Линча приводит в восторг человеческий организм. Когда одной из его продюсерш делали гинекологическую операцию, он упросил ее прислать ему свою матку».

В «Твин Пикс» множество скрытых шуток. Назва-

ние фильма «Твин Пикс» или «Вершины-близнецы», как нам сообщает «Таймс», — это придуманная мужчинами шутка по поводу женской груди. Мигающий свет в морге — это случайность, но она так понравилась Линчу, что он вставил ее в сценарий. Таким же образом, по утверждению «Роллинг Стоун», возникло и непонимание между агентом Купером и служащим морга, которому приказали выйти из комнаты. Служащий, которого к тому же играл непрофессиональный актер, не расслышал, что сказал Маклоклен, и вместо того чтобы выйти, выпалил свою фамилию, Дэвид Линч не упустил случая оставить эту хохму.

Из «Соуп опера уикли» я узнал, что певица в придорожной гостинице — это та самая Джули Круз, продюсером альбома которой Линч был вместе с Бадаламенти. Покойную Лауру назвали в честь героини Джины Тьерни из одноименного фильма 1944 года[1], и конечно же, у этой новоиспеченной Лауры тоже будет двойник. Музыкальный автомат на прилавке у Нормы в ее ресторанчике должен вызывать в памяти сцену с Уильямом Шэтнером из «Сумеречной зоны»[2]. В «Дитэйлз» Стивен Сэбан сообщает нам, что живопись на стенах кабинета доктора Джекоби принадлежит руке Расса Тамблина. Шерифа в «Твин Пикс» зовут Гарри Трумен, потому что именно так звали чудака, исчезнувшего на горе Сэнт-Хеленз.

«Нью-Йорк», 1990, 7 мая

Эй-Би-Си столкнулась с настоящей дилеммой: возобновлять или нет демонстрацию «Твин Пикс», самого популярного телесериала за многие годы.

Всего через одиннадцать дней должны быть объявлены планы на осень, а нестабильный рейтинг сериала ставит под вопрос будущее этой культовой мыльной оперы.

«Твин Пикс» превзошел все ожидания и с точки зрения рейтинга, и с точки зрения всеобщего к себе интереса, и с точки зрения того положительного влияния, которое он оказал на дела компании.

Если бы не катастрофическое падение популярности двух последних серий, Эй-Би-Си хотела бы возобновить демонстрацию «Твин Пикс». В противном случае за сериал с готовностью ухватится «Фокс бродкастинг».

Интересна демография зрителей. Кто смотрит «Твин Пикс»? Мужчины? Женщины? Какого возраста? В каких городах? В больших городах и в сельской местности рейтинг сериала почти одинаков и составляет 21 — 22 процента.

Какой город возглавляет список? Конечно же, Сиэттл, где «Твин Пикс» смотрят 27 процентов зрителей. Далее следуют Нью-Йорк и Чикаго (26 процентов), Миннеаполис (25 процентов), Сан-Франциско (24 процента).

А каков возраст и пол самых преданных зрителей? Прежде всего это женщины средних лет (от 35 до 49 лет) и более молодые мужчины от 18 до 34 лет. Какова связь между этими группами людей?

Говорит психолог Барбара Кэдоу: «Женщин, по-моему, привлекает то, что в сериале есть сильные женщины, одна из которых руководит лесопильным заводом. Мужчины же уязвимы, не вписываются в рамки традиционных стереотипов. И это, наверное, нравится молодым, которым надоели привычные роли. В моей практике часто встречались случаи, когда женщины средних лет сходились с молодыми мужчинами».

Статистика свидетельствует о том, что пожилые люди быстрее бросают смотреть «Твин Пикс», чем молодежь. Может быть, им надоели бесконечные сюжетные виражи, мелькающие в намного более быстром темпе, чем в обычной мыльной опере, такой, как, к примеру, «Даллас».

«Лос-Анджелес таймс», 1990, 10 мая

---

[1] «Лаура» — фильм Отто Преминджера. — *Ред.*

[2] Телесериал 60-х годов. — *Ред.*

Дама с поленом

Гордон Коул

Дэвид Линч. Цитатник

Не знаю, почему считается, что искусство должно иметь смысл. Ведь все как-то смирились с тем, что жизнь смысла не имеет.

●

На чехлах для трупов в морге были большие молнии, прозекторы открывали молнии и из шлангов наполняли чехлы водой. Висящий на крюках чехол с открытой молнией будто бы улыбался. Я их называл улыбающимися чехлами смерти.

●

В лесах происходила масса странного. Мне всегда казалось, будто люди говорят лишь 10 процентов того, что знают, а до смысла остальных 90 процентов вам приходится доискиваться самим.

●

Если об этом можно говорить — это уже не кино.

«Лос-Анджелес таймс», 1990, 10 мая

Перевод с английского М.Теракопян

Лора Палмер – женщина года

Любовь зрителей к «Твин Пикс», этой мрачной, немного сюрреалистской мелодраме, незыблема, успех ее таков, что в 1991 году она была выдвинута на премию «Эми» по 14 категориям и возглавила список самых популярных телешоу. В 1991 году сериалу «Твин Пикс» был присужден «Золотой глобус» по разделу «телевидение» за лучшую постановку, лучшую мужскую роль (Кайл Маклоклен) и лучшую женскую роль второго плана. Сериал был самой благодатной темой для разговоров. Американцы просто сходили по нему с ума. И в этом тоже есть своя загадка.

В борьбе за популярность у зрителей «Твин Пикс» одержал бесспорную победу. В апреле 1990 года, когда состоялась премьера, индекс Нильсона составил 33 процента. Это был пятый результат по итогам недели. Вот что писал тогда журнал «Ньюсуик»: «Хочется выразить искреннюю благодарность «Твин Пикс». Ведь каждую неделю по пятницам достаточно просто включить телевизор, чтобы быть уверенным: ты не отстаешь от моды».

Появилась целая компьютерная сеть под названием «Твин Пикс». Окончательно посходившие с ума поклонники «Твин Пикс» обменивались по ней отпечатанным в виде сценария содержанием новейших серий.

На другой день после демонстрации очередной серии по радио передавали ее краткое содержание. Все тот же «Ньюсуик» наполовину в шутку — наполовину всерьез поместил схему запутанных взаимоотношений между действующими лицами этой драмы. Избранная журналом «Эсквайр» самой популярной женщиной года Лора Палмер украсила его обложку. Восторги по поводу сериала не знали предела, и телевизионные критики признали его лучшей программой года.

Пик лихорадки пришелся на первую половину 1990 года. Каждой следующей серии ждали с возрастающим нетерпением в надежде, что она, наконец, прояснит загадку. Из-за «Твин Пикс» по пятницам в десять часов в саунах почти не оставалось народу; чтобы посмотреть телевизор, деятели голливудского шоубизнеса наспех заканчивали конференции, а рок-певцы переносили на более раннее время начало своих концертов. Свою деятельность развили фэн-клубы, начал выходить бюллетень «Твин Пикс Газетт». Мания приобретала воистину фантастические масштабы. Почти в каждом городке можно было заказать любимое блюдо инспектора Купера — кофе с пончиками. Даже исполнитель роли доктора Расс Тэмблин, и тот иной раз, пригласив домой друзей, угощал их кофе с пончиками. И Эй-Би-Си не осталась в стороне: по вечерам она передавала информацию о ходе расследования дела Лоры Палмер.

К концу первого года из печати вышло многотомное издание — дневник инспектора Купера, который он каждое утро наговаривал на магнитофон. (Недавно появилась аналогичная книга в мягкой обложке.) Написанный же дочерью Линча Дженнифер «Дневник Лоры Палмер» занял пятую

строчку в списке бестселлеров.

На следующий год день трансляции фильма был перенесен на субботу. В это время на рынке стали появляться майки и тренировочные брюки с символикой фильма, различные путеводители и прочие сувениры. Однако безумный накал страстей к тому времени немного спал. Посмеивались и над Линчем, который сам играл роль начальника Купера. Он был якобы туговат на ухо и способен прекрасно расслышать лишь голосок своей возлюбленной — официантки из кафе. Несмотря на несколько уменьшившееся число оголтелых поклонников фильма, по-прежнему оставались те, кто все свое время посвящали поиску убийц Лоры Палмер. Это они выходили на демонстрации, требуя повторного показа полюбившегося сериала.

«The viewers guide to «Twin Peaks»

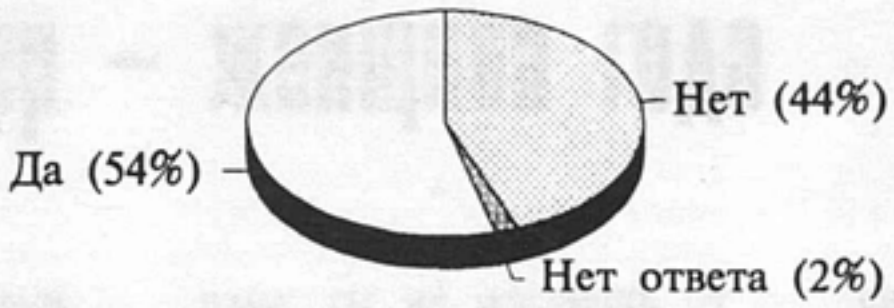
Перевод М.Теракопян

Спонсор опроса — АВИАБАНК
АКЦИОНЕРНЫЙ КОММЕРЧЕСКИЙ БАНК

Кинематографисты – лидеры общественного мнения – о телесериалах

Опрос проведен исследовательско-аналитической фирмой «Дубль-Д» по заказу журнала «Искусство кино».

Смотрят ли в вашей семье телесериалы?



Какие телесериалы смотрят в вашей семье?

Опрос кинематографистов (проведен фирмой «Дубль-Д»)

Опрос Московской аудитории (проведен социологическим центром РГТРК «Останкино»)

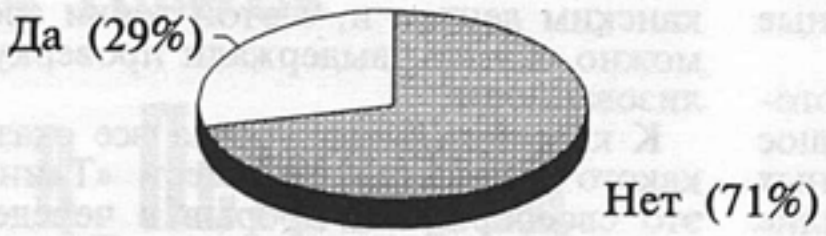
Начиная с этого номера «ИК» предполагает регулярно публиковать результаты разнообразных социологических исследований, помогающих полнее представить современную культуру, кинематограф, общественное сознание. Тема опроса каждый раз будет определяться приоритетами номера, направленностью тех или иных его материалов. Общественное мнение изучают по-разному. Можно опрашивать огромные представительные выборки. А можно опросить небольшое количество лидеров общественного мнения, то есть тех, кто это мнение формирует и представляет. Последнее, конечно, удобнее, но лишь при условии, что лидеры известны.

Безусловно, среда кинематографистов, как и всякое профессиональное сообщество, группируется вокруг наиболее авторитетных лиц. Скорее всего, группа таких лидеров неоднородна, представляет разные интересы, разные точки зрения. Как обнаружить этих людей?

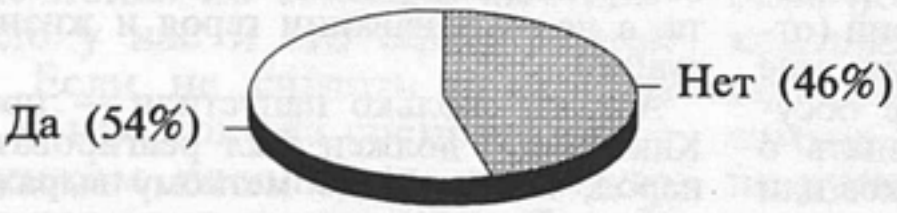
Есть несколько способов. Во-первых, можно опросить экспертов, то есть тех, кто сам находится внутри сообщества и знает, кто в его окружении наиболее авторитетен. Это быстро, но ненадежно, так как очень субъективно. Можно опять же опросить представительную выборку. Кажется, что субъективные оценки, когда их много, перекрывают, компенсируют одна другую. Но это неубедительно.

Поскольку мы собираемся работать с лидерами общественного мнения кинематографистов долго, мы избрали путь сложный, долгий, кропотливый и максимально свободный от ошибок. Сначала мы воспользовались помощью нескольких экспертов, которые назвали нам имена кинематографистов, являющихся, с их точки зрения, коммуникативными «звездами» в группах, разных по возрасту, взглядам, профессиям. Начиная с этих «звезд», мы «покатили снежный ком»: каждый из опрошенных называл еще несколько авторитетных для него кинематогра-

Смотрите ли вы «Твин Пикс»?



Знаете ли вы режиссера?



Оценка качества телесериала «Твин Пикс»

В. Дубицкая

Эффект микроскопа и магические практики

Сотрудник социологической службы «Останкино» Борис Александрович Брацыло не только охотно предоставил нам результаты опросов телезрителей Москвы, но и прокомментировал их: «Сенсация не состоялась. Такую шумиху подняли в газетах, я даже заволновался, не пропустил ли я что-нибудь действительно интересное».

Похоже, что не только «обычные» зрители, но и лидеры кинематографического цеха не в восторге от «Твин Пикс». Невнимание, проявленное профессионалами к этой картине, находится в явном противоречии с известностью ее создателя. Впрочем, в равнодушии к эксперименту одного из самых заметных и влиятельных режиссеров мира можно обвинить только половину наших экспертов. Другая просто не знала, что автор очередного телесериала — Дэвид Линч.

Нет, я не собираюсь сетовать на то, что вот, дескать, плохие фильмы смотрят, а хороший пропустили. Социолога интересуют не вкусы публики, а причины другого порядка.

фистов. Потенциальные лидеры выбирали других лидеров. Снежный ком рос, но недолго. Уже на третьем шаге имена стали повторяться. Всего на этой ступени опроса было обнаружено около 75 лидеров общественного мнения кинематографистов. Результаты опроса этих лидеров представлены в данном номере журнала.

На второй ступени была опрошена представительная выборка московских и петербургских кинематографистов. Она подтвердила результаты предыдущей работы и дала несколько новых имен. На третьем этапе формирования нашей когорты лидеров мы опять проведем опрос методом «снежного кома», на этот раз начиная с имен, полученных методом выборочного опроса. Акция будет завершена опросом экспертов, которые оценят и прокомментируют полученный результат.

Именно потому, что работа не завершена, мы не хотим публиковать полностью список тех, кто принял участие в нашем опросе. Пока достаточно обозначить некоторые признаки выявленной совокупности лидеров. Обращает на себя внимание режиссероцентризм структуры профессионального сообщества: наиболее популярны и авторитетны в нем режиссеры. А среди режиссеров чаще всего называют А.Германа, О.Иоселиани, А.Кончаловского, Н.Михалкова, В.Абдрашитова. Вторая профессия — по степени влияния на общественное мнение кинематографистов — кинодраматурги, а среди них лидируют В.Фрид, Н.Рязанцева, Ю.Арабов, А.Бородянский. Затем следует отряд киноведов и критиков, возглавляемый Ю.Богомоловым, Д.Дондуреем и А.Тимофеевским. Среди операторов чаще всего называют В.Юсова, Г.Рерберга, С.Козлова. Актеры редко становятся лидерами общественного мнения своего профессионального сообщества.

Полностью результаты акции будут опубликованы в седьмом номере журнала.

Вы помните историю о том, как Лавуазье посмотрел в микроскоп на муху? И испугался: он увидел животное, огромное и мохнатое, как медведь. Телесериалы — это социальный микроскоп, изобретенная новейшим временем суггестивная информационная технология, заменившая магические манипуляции, ритуальные танцы, массовые шествия.

Чрезвычайная замедленность темпа, многократная проговариваемость оценок, небольшое число героев и связанных с ними сюжетных линий в каждой серии — несмотря на обилие их в фильме в целом, преобладание на экране сцен-диалогов над сценами-действиями — эти и другие столь же очевидные приемы позволяют зрителям смотреть фильм «в темпе жизни». То есть присоединиться к аудитории сериала в какой-то момент (как если бы вы, скажем, поменяли квартиру и познакомились с новыми соседями), пропустить несколько серий (отпуск? командировка?), посмотреть серию еще раз (рассказ? воспоминание?). А также обсудить случившееся с сослуживцами, узнать о новых событиях, найти единомышленников или горячо поспорить — все, как в жизни.

Не нужно забывать, что в центре внимания таких зрителей не повороты сюжета, а герой и его судьба. При открытом, аффектированном противостоянии добра и зла «злодей» — это нарушитель социальных запретов, герой — тот, кто вынужденно, в силу обстоятельств выходит за рамки предписаний, но затем восстанавливает их во всей их незыблемости. Связанная с ним сюжетная линия разворачивается как будто для того, чтобы отстоять, упрочить нормативные каркасы совместного человеческого бытия.

Нарушение и восстановление нормы, противопоставление хаоса и порядка — это стихия мифа. Мифологично содержание сериала — с точки зрения его функции: испытание пределов нормы и девиантности (отклонения от нормы), добра и зла, социального порядка и хаоса. Отсюда — главная особенность восприятия фильмов зрителями: при, казалось бы, сверхмедленном и предсказуемом течении телешоу — неожиданно сильное сопереживание, мощная эмоциональная вовлеченность. Зрители околдованы фильмом, как древние охотники ритмами собственных танцевальных движений.

Отсюда и соответствие между манифестируемой в сериале системой ценностей и типом телеаудитории. И то, и другое должно принадлежать к одной субкультуре, к одной семиотической системе. Семиотическая группа нежестко связана с социальными признаками, люди, придерживающиеся одних и тех же взглядов, могут, тем не менее, иметь разные профессии, разный возраст и разный уровень образования. Но известно, что зрители «Санта-Барбары» интеллигентнее, публика «Просто Марии» попроще. И это вовсе не потому, что американские сериалы лучше сняты, выше качеством. Просто в них демонстрируется, испытывается, осваивается другая система ценностей — ценностная структура цивилизованного мира. В латиноамериканских фильмах наш зритель находит подкрепление своим глубоко патриархальным взглядам. Кинематографисты и их семьи отдают предпочтение североамериканским лентам и, с этой точки зрения, они, можно сказать, выдержали проверку на цивилизованность.

К картине Дэвида Линча все сказанное никакого отношения не имеет. «Твин Пикс» — это своеобразный прорыв в череде сериалов на нашем голубом экране. Его содержание построено не циклично, как в мифе, а однонаправленно. Он во всех отношениях сложен, к нему трудно присоединиться «на ходу», пропустив начало или пару серий в середине. Фильм требует другого типа восприятия и сопереживания, основанного на знании сюжета, а не на узнавании героя и жизненных ситуаций.

А жути сколько напустили — просто ужас! Как на это должен был реагировать русский народ, который, по меткому выражению Чехова, в Бога не верил, а черта под полом держал? Но это и не просто «страшилка» для тех, кто любит бояться.

Магия мифа заменяется в «Твин Пикс» магическими практиками общения с потусторонним миром, вызывания духов или изгнания бесов. Такие магические практики очень развиты в американском обществе. Да и в целом фильм исключительно американский. Он не только «обзванивает» другие ценности, он рассчитан на привычку к другим мистическим переживаниям, к другим экстазам, другим «трансам», нежели те, к которым подготовлено своей биографией наше общество. И еще. Для получения подлинного удовольствия от картины нам не хватает малого — «святой» веры в то, что американские ценности и американская технология способны противостоять не только тоталитаризму коммунистического общества и восточной деспотии, но и миру трансцендентального зла.

«Твин Пикс» — это кино для «новых русских», для русских, чувствующих себя американцами. «Мы хотим быть загипнотизированы так же, как люди на Западе!» — примерно так можно расшифровать бессознательный посыл многих общественных и культурных начинаний экс-коммунистического Востока», — пишет А.К.Якимович в журнале «Мировое древо»[1]. И добавляет: переколдовать — не расколдовать, дело не такое уж сложное...

А кинематографисты — те же люди. Они живут вместе со своим народом: болеют теми же болезнями, верят тем же мифам, впадают в те же экстатические состояния. И в тех же пропорциях.

---

[1] «Мировое древо», 1993, № 2.

Андрей Плахов

Окно в Петроград

Фильм Игоря Минаева, который ожидался долго и вызывал противоречивые прогнозы, оказалось не так просто увидеть. Он не попал на большие фестивали, не было у нас и его официальной премьеры. Если не считать показа на фестивале «Киношок» да спецпросмотра во французском посольстве, то никто «Наводнение» пока здесь не видел. И когда увидит — одному Богу известно.

Есть проблема чисто техническая, она касается жестокой специфики копродукций, которых у нас с французами делается рекордное число, и даже чисто французских картин (каковой формально считается «Наводнение») с тем или иным русским участием. Проблема эта одновременно и продюсерски-стратегическая: где, когда и как показывать готовый кинопродукт. И показывать ли вообще.

Это не шутка: так, после каннской премьеры, исчез из поля зрения фильм Рустама Хамдамова «Анна Карамазова». Не видно и французской картины Александра Сурина «Осколок Челленджера». Вслед за «Чекистом» Александра Рогожкина ухнул в небытие весь цикл снятых для французского ТВ «Русских повестей» — кто их видел у нас? На год задержалась с премьерой «Барабаниада», почти на столько же — «Окно в Париж» и даже увенчанная всеми мыслимыми призами «Урга». Расстояние от Парижа до Москвы или Питера, помноженное на суммы затрат и фактор риска, на хаос, царящий в прокате и в системе авторского права, начинает измеряться масштабами световых лет.

Упомянув в связи с Минаевым «Русские повести», нельзя сразу не отметить контраст подходов. Несмотря на то что сценарий «Наводнения» написан тем самым Жаком Байнаком[1], специалистом по русской литературе, который адаптировал для французского телесериала Леонида Андреева и остальных авторов «повестей». Контраст очевиден и очевидно связан — оставим пока в стороне особенности режиссерских трактовок и стилистик — с принципиальной языковой установкой. «Русские повести» снимались в России по-русски, затем дублировались (или субтитрировались?) для французов. «Наводнение» снималось по-французски (русские исполнители «на слух» заучивали текст), а затем озвучивалось носителями языка, и неизвестно еще, будет ли существовать в русскоязычной версии.

Необычность условий этого эксперимента связана с тем, что его инициатором оказались не режиссер, не сценарист и не продюсер. Инициатива принадлежала актрисе Изабель Юппер (под которую и разрабатывался, и финансировался проект). Она сама выискала рассказ Евгения Замятина и принялась организовывать будущую постановку. Проконсультировалась с умными людьми, среди которых Клод Шаброль, один из главных наставников в ее актерской жизни. Вышла на след Минаева — русского режиссера, живущего во Франции и имеющего репутацию несуетного, вдумчивого человека, хорошего профессионала. Его картина «Первый этаж», сня-

«Наводнение» («The Flood»)
Сценарий Ж.Байнака, И.Минаева по мотивам одноименного рассказа Е.Замятина. Постановка И.Минаева. Оператор В.Панков. Художники В.Мурзин, И.Мурзин. Композитор А.Дергачев. «Erato film» (Франция), «ИМА-фильм» при участии «Мосфильм-сервис» (Россия) 1993.

[1] В соавторстве с Игорем Минаевым. Этот сценарий получил один из престижных призов во Франции.

тая на современном русском материале, понравилась французам своей сдержанной стильностью. Юппер подключила к проекту Даниэля Тоскана дю Плантье, одного из влиятельных продюсеров Франции. Машина завертелась.

●

Дальнейшее, как и в случае многих других амбициозных постановок, особенно с подключением иностранных партнеров, может быть рассказано, словно в «Расемоне», в разных, отчасти апокрифических версиях. Их нет смысла в подробностях повторять. Достаточно было видеть настороженную Юппер, приехавшую в Россию во всеоружии теоретических знаний (и даже немного выученного в юности русского языка), но совершенно беспомощную перед той самой иррациональной стихией, которую она взялась изображать.

Но дело не только в сюрпризах, которые преподносит западному гостю Россия; ведь и Минаев, надо думать, не одни восторги испытал, попав во французскую систему кинопроизводства. Дело в неких таинственных, почти мистических знаках, что сопутствуют рождению подобных экстравагантных по замыслу фильмов и определяют, будет это красавец, или урод, или странный мутант. Производственные, психологические и творческие мытарства бывают столь велики, что чаще всего растворяют, размывают первоначальный замысел, и только железная режиссерская воля способна его заново сцементировать. Либо «заморозить» высоким градусом эстетизации — как в «Любовниках с Понт-Неф» Лео Каракса. Либо чудесным образом

«Наводнение»

сохранить живым — как в «Орландо» Салли Портер.

Я не случайно вспомнил эти две легендарные киноавантюры последнего времени, имевшие мучительную production history и породившие околокиношный фольклор: обе таили безумие уже в самом своем замысле, хотя с Россией связана только одна. Минаев, чьи предыдущие работы отмечены постановочной скромностью, граничащей с аскетизмом, на сей раз взялся за строительство грандиозной студийной декорации тонущего Петрограда. Опираясь на опыт и мобильность продюсеров, он предполагал сначала строить ее на «Ленфильме», потом в Праге на студии «Барандов», потом, кажется, в самом Голливуде; в итоге после серии неудач и срывов она выстроилась на «Мосфильме».

Самое удивительное, что в картине,

какой она вышла в окончательном монтаже, декорация как следует видна лишь в одном-единственном коротком эпизоде, по сути даже и не связанном с основным действием. Похоже, режиссер, так бившийся за нее, утратил к ней специальный интерес. Тем не менее она сама по себе впечатляет: потоки воды, заливающие полуспираль лестницы и создающие иллюзию камня, пришедшего в движение, — это эффектно и намекает на совсем другой, скорее всего, американский фильм.

Намек, однако, лишь оттеняет европейскую родословную экранной конструкции. Фильм — сознательно или нет — лишен всего, что ценится за океаном: больших пространств, больших скоростей и больших страстей. Даром что замятинский рассказ индуцирует мощное биополе, природную и социальную круговерть, подхватывающую и несущую человека, как песчинку, а фабула «Наводнения» адекватна античной трагедии. В экранной же версии эпическое начало приглушено, символика «снята», мифологический микрокосм завуалирован. Картина получилась скорее камерной психодрамой — на шаг от того, чтобы превратиться в совсем локальную монодраму.

Трудно представить более чуждый ход при экранизации такого писателя, как Замятин. Бывший у нас под полузапретом, широко известный в узких кругах благодаря антитоталитарному роману «Мы», он, в отличие от Платонова, Бабеля, Пильняка, почти отсутствовал в эталонном художественном обиходе как стилист — весьма и весьма разнообразный, порой прихотливый. Смачный острый язык его сказок-малюток, кажется, ничего общего не имеет с техницистским, «футуристическим», каким написаны «Мы». «Наводнение» располагается где-то посередине, и хотя, говорят, было сочинено наспех и несет следы не свойственной Замятину небрежности, тем не менее именно оно, выпущенное отдельной книжкой, стало карманным бестселлером во Франции, вызвало всплеск интереса, одним из свидетельств которого стал порыв Изабель Юппер.

Сочетание *такой* актрисы и *такого* режиссера, как Минаев, определило в итоге художественный строй картины, привело к неожиданному прочтению первоисточника.

Огрубляя, скажем, что в нем соседствовали мотивы общественно-исторического безумия и безумия природного; силовые линии того и другого соединялись на пятачке одного питерского дома, где жили кочегар Трофим Иваныч, его бесплодная жена Софья и их на беду взятая приемная дочь Ганька. Лапидарными штрихами-симптомами Замятин дает клиническую картину общества, зараженного насилием и манией социальной справедливости: «Ребята во дворе играли уже совсем по-новому: «в колчака». Один — «колчак» — прятался, другие его отыскивали, потом с барабанным боем, с пением расстреливали из палок». Минаев почти минует этот мотив: он проскальзывает лишь в сцене вторжения в церковь красного «попаживоцерковца» да в чумном сне Софьи, бегущей сквозь колоннаду и встречающей отряд красногвардейцев. И эти намеки тоже оказываются брошены на полдороге. И пускай; хватает теперь того, что называют теперь историко-контрреволюционным жанром.

То, что Минаев не пойдет по пути чисто социального кино (в американском, советском ли варианте), можно было предполагать, зная предыдущие работы режиссера с самых первых короткометражек. Удивительнее, что и другой замятинский лейтмотив — вышедший из берегов стихийной жизни — режиссер эмоционально и идейно не развивает. Как, например, делает это Витаутас Жалакявичюс, тоже экранизировавший «Наводнение» и назвавший свой фильм программно-символически: «Зверь, выходящий из моря». Вода, стихия в широком смысле, порождает зверя и в Трофиме Иваныче, согрешившем с приемной дочкой, и в Софье, зарубившей топором соперницу. Вода и кровь связаны мистической связью, а может, и физическими законами, как жидкости в сообщающихся сосудах. Недаром Трофим Иваныч чувствовал, как в его жи-

лах ночью подымалась кровь, когда со взморья дул ветер и начиналось наводнение. А в одну из осенних морозных ночей беременеет Софья — словно крадет плод у обескровленной Ганьки.

Хотя символика вовсе не чужда Минаеву, он все-таки строит экранизацию на чем-то ином. Если делать и «по Замятину» социальный фильм — это будет «Зверь, выходящий из нужды»; если сексуальный — каждый без труда сам определит происхождение сего зверя. Ни то, ни другое Минаева и тем более Юппер не интересует. В Юппер по сути дела и заключена суть подхода к теме, сюжету, атмосфере.

Эротизм, излучаемый этой актрисой во всех ее ролях, никогда не бывает призывным и откровенным; в нем всегда заметен оттенок инфантилизма и извращенности. Ее неяркая внешность в высшей степени киногенична: чем больше ее разглядываешь, тем сильнее гипноз скрытых в ней возможностей: от ангельской невинности и безвольной жертвенности до оскала фанатички, готовой на кровавое деяние.

Однако ошибется тот, кто подумает, будто Юппер — идеальная мелодраматическая героиня. Именно это актрисе противопоказано, и они с режиссером оказались правы, максимально уйдя от классической модели, в основе которой страсть и преступление. Какова бы ни была разработка этой модели — интеллектуальная (Фолкнер, Висконти), фрейдистская (Юджин О'Нил) или откровенно бульварная, она непременно требует чувственной мотивировки, гипертрофированного женского начала. На этом строятся классические криминальные киномелодрамы и современные эротические триллеры.

Но Юппер — женщина феминистской эпохи и закалки: при ее кажущейся хрупкости это скорее мужик в юбке. Кроме того она актриса холодноватого и аналитического французского стиля: каждое движение, каждая реакция тщательно продуманы и взвешены. В юности она еще полагалась иногда на собственную или режиссерскую импровизацию, с годами же сформировалась в одну из самых жестких профессионалок. Она может очень многое, но есть вещи невозможные и для нее. Она вряд ли расположена сейчас играть сексапилку, являющую объект страсти, и причину преступления; героиня Юппер сама субъект и страсти, и преступления. Она — Виолетт Нозье (в фильме Шаброля); она — мадам Бовари и потенциальная Тереза Дескейру. Она — Катерина Измайлова, и отблеск этого по-русски мрачного сюжета явно был уловлен актрисой у Замятина. Словом, Юппер нашла здесь свою роль. И сыграла как свою, ей принадлежащую.

●

Соответственно, все остальные участники постановки призваны были, как короля свита, играть (обслуживать) знаменитую француженку. Однако получилось иначе. Юппер, безусловно, доминирует, режиссер не жалеет на нее «тяжелых» статуарных планов, характерных и для других ролей актрисы. Но и остальное в фильме не становится лишь фоном, а живет своей жизнью. Эта жизнь и контрастна по отношению к чужеродной героине, и вместе с тем родственна ей своей вымороченностью, голой экспрессионистичностью, отсутствием естественных корней.

Поразительно сыграл Трофима Иваныча Борис Невзоров. Этот артист известен по фильмам и телесериалам в амплуа «народного героя», воплотившего «русский архетип» — мужество, верность, надежность. У Минаева этот архетип предстает во всей своей лубочной прелести, но с вывороченным наизнанку нутром. И под почти былинной богатырской внешностью кочегара проступает отпечаток совсем иного свойства — разрушительной порочной страсти, но, может, и гнилого конформизма. Русские «корни» оказываются вовсе не так прочны, как диктует почвеннический миф.

Свою тему несет соперница Софьи — Ганька в исполнении Маши Липкиной. Кажется, где-то есть намек на то, что она татарка, но независимо от этого этнический и культурный контраст меж-

ду ней и героиней Юппер срабатывает в нужную сторону. Софья — «аристократка», чужая в этой простонародной среде. Стирая и скобля, крутясь по хозяйству, она всегда «блюдет себя» — в приталенных и декольтированных белых рубашках, прямая и подтянутая. Ганька же — халда, плебейка и потенциальная шлюха: ходит развинченной походкой, потрясая молодыми прелестями, моет полы, призывно подоткнув подол и напевая «Варшавянку»: «Вихри враждебные веют над нами...»

Эта мелодия, без слов, едва слышная, но невыносимо назойливая, хамская и оскорбительная, как жужжание мухи, пронизывает лучшие сцены фильма — бессловесные сцены, в которых вызревает трагедия. Лучше любых аргументов эта проклятая «Варшавянка» (лишь весьма опосредованно ассоциирующаяся с революционной идеей) объясняет, *почему* Софья не выдержала напора молодой плебейской плоти и пошла на страшный грех.

В сущности, причина столь же экзистенциальна, сколь и та, что побудила «постороннего» героя Камю совершить убийство в Алжире: слишком ярко светило солнце. Что касается греха Трофима Иваныча, разве легко ему было выносить холодное, но бесплодное совершенство жены, ее напряженную, стальную стать? Разве мог он не откликнуться на теплое, влажное дыхание «дочки», на появление чего-то живого в этом мертвом доме с давно погасшим очагом любви?

Мотив инцеста, будучи одним из сквозных на сегодняшнем мировом экране, лишился того налета инфернальности, который памятен по классическим фильмам Висконти. Ныне инцест — привычный спутник постмодернистской семьи, повод для светских скандалов и рутинный атрибут юридической практики. Во французском кино постновой волны он присутствует в качестве острой приправы к маньеристско-интимистскому стилю (например, в «Новой жизни» Оливье Ассаяса). Стиль «Наводнения» близок к этой разновидности современного неоакадемизма; и эротика, и насилие, и «инцест» (по смыслу, не по крови) означают здесь обобщенные экзистенциальные состояния, лишь обманчиво вписанные в историю и быт.

Быта, впрочем, у Минаева немного, а то, что есть, очень точно отобрано и стилизовано под культурный пейзаж 20-х годов. Косвенные цитаты из лидеров авангарда (Филонов, Эйзенштейн) в работе оператора В.Панкова и художников В. и И.Мурзиных столь же расширяют ассоциативное пространство, сколь и учет более поздних трактовок эпохи (Платонов у Сокурова; возможно, даже Мариенгоф у Месхиева). Не забыта и излюбленная идея классического советского кино — со смаком живописать работу человеческого тела. Только здесь работа — не революционная война и не созидательный труд, а изнуряющая жара кочегарки; испепеляющий жар желания и ревности; наконец, работа убийства, расчленения и сокрытия трупа.

Темные страсти, колобродящие над темной водой Невы, почти не оставляют места для ассоциаций другого рода — идущих от Петербурга Пушкина и Белого. Не осталось героя, способного хотя бы отчасти противостоять взбесившейся стихии, страшным разрушительным процессам, имперскому тоталитаризму, воинствующей азиатчине.

Противостояние, которое предлагает Минаев, чисто эстетическое, и это тоже французское влияние. Мрачную тональность фильма, гнусность поведанной в нем истории режиссер стремится уравновесить картинными мизансценами, выверенной цветовой гармонией и той самой величественной чудо-декорацией, о которой говорилось выше. И все-таки это кино интимного действия, и вряд ли стоит ожидать, что рудименты Большого Стиля каждый раз в истории экранного искусства обязаны служить универсальной эстетической задаче.

●

Наших режиссеров, работающих у французов и на французов, упрекают — и часто справедливо — в психологии гастарбайтеров, руководствующихся прин-

ципом «чего изволите» или «они хотят нас видеть такими». Их фильмы, как правило, являют собой грустное зрелище не только эстетических, но и моральных уступок, возбуждающих даже в самом отъявленном космополите внезапный приступ патриотизма.

Если к Минаеву этот комплекс проблем имеет отношение, то только как доказательство от противного. Фильм сделан очень достойно, в классической традиции (ведь и авангард давно стал классикой), с культурой и мастерством. Никакого намерения во что бы то ни стало угодить французской публике не обнаруживается. Не исключено, что это «пренебрежение» пойдет (боюсь, что уже пошло) во вред картине, ее судьбе. Однако вряд ли еще кого обогатит и торговля залежалым перестроечным товаром, которой по-прежнему заняты многие.

Спорят о возможности нашей интеграции в европейскую кинокультуру. На пути к этому столько же истовой устремленности, сколько и препятствий и противопоказаний. Случай самого Минаева может показаться атипичным ввиду его явной даже стороннему глазу отдельности. Но возможна ли режиссерская интеграция по типовому принципу?

«Наводнение» открывает другую, поднимающуюся над индивидуальным опытом перспективу. Участие наших актеров (кроме названных это Светлана Крючкова, Андрей Толубеев) здесь настолько неформально, что позволяет — чуть ли не впервые — говорить о полноценном включении русской актерской школы в иноязычную киноструктуру. Этот путь еще почти не опробован и наверняка не усыпан одними розами. Однако он благороднее многих других и, как видим, творчески плодотворен.

Нам не впервой рубить окно в Европу, окно в Париж. Но почему-то получается так, что и оттуда сюда, и наоборот тащим через этот лаз совсем не лучшее. Фильм Минаева — это небольшое, но осмысленно прорубленное окно. Из Франции в Россию. Окно в Петербург. Или в Петроград — назад в эпоху, когда культурной стены внутри Европы вовсе не существовало.

Игорь Минаев:

«С точки зрения профессии...»

«Искусство кино». Инициатива постановки «Наводнения» исходила от французов. Обычно дело обстоит иначе: режиссер нашел сюжет, захотел его снять и ищет французские деньги...

Игорь Минаев. «Обычно дело обстоит»... по-разному. Изабель Юппер прочитала рассказ Замятина, она попросила купить права на экранизацию. Я думаю, на нее произвели впечатление и сюжет, и характер героини. Она очень захотела сыграть Софью. Изабель видела мой «Первый этаж». Мы встретились и... все было решено. «Наводнение» еще на стадии проекта прошло через разные этапы «национальной» принадлежности: сначала фильм планировался как французско-русский, затем засомневались: может быть, просто русский? или только французский? И неожиданно — французско-американский. И — новая крайность: американский. Я еду в Лос-Анджелес, встречаюсь с американскими продюсерами, с актером, который мог бы играть в паре с Изабель... И снова все возвратилось к первоначальному варианту: французско-русский фильм.

Изабель не раз могла бы сказать: «Ну ладно, не получилось. Очень жаль, найду что-нибудь другое». Но до послед-

ней секунды она была за этот проект, приложила для его осуществления массу усилий.

«ИК». А не кажется ли вам, что обращение французов, и в частности Изабель Юппер, к русскому тексту связано каким-то образом с новым витком моды на «загадочную русскую душу»?

И.Минаев. Мне тоже очень хотелось сделать эту картину. И если продюсер дал мне деньги в связи с модой — что ж, пусть в связи с модой, если просто так — слава Богу. Действительно, несколько лет назад была большая волна интереса ко всем, кто приезжал из России. Помню, у меня была такая смешная ситуация. Разговаривая однажды по телефону с незнакомым продюсером, я представился: «Я такой-то — такой-то, русский режиссер», — добавление, которое мне казалось необходимым, чтобы объяснить мое произношение. А он мне ответил: «Большое дело — русский! Режиссер или не режиссер — вот что важно». По-моему, это нормально. А мода... она пройдет и забудется.

«ИК». Значит, феномен совместного фильма для вас скорее феномен производственный, а не эстетический?

И.Минаев. Да.

«ИК». И не было моментов, требующих специального объяснения, например, Изабель Юппер?

И.Минаев. Нет, мы прекрасно понимали друг друга. Во-первых, мы снимали на французском языке (потом дублировали, конечно, потому что французский язык русских актеров, занятых в картине, все-таки достаточно специфичен, но с их стороны это был просто подвиг — играть на чужом языке).

А во-вторых, Изабель — редкий профессионал, актриса, которая понимает все с полуслова. И она доверяла мне. Кроме того, она была готова к этому материалу. Она изучала русский язык, читала русскую классику. Играла Тургенева в театре... Когда была в Москве, читала — по-французски, правда, — книжки русских авторов, находила время ездить в музеи, смотреть город... Ее действительно все это интересовало.

И с замечательными русскими артистами, снимавшимися в «Наводнении», — С.Крючковой, Б.Невзоровым, А.Толубеевым, — я уже работал прежде. Так что, все свои...

«ИК». «Наводнение» Замятина — достаточно сложное произведение, где слишком многое выражено в слове, в описаниях природы, внутренних монологах и авторских отступлениях. Насколько трудной была работа над сценарием?

И.Минаев. Писать сценарий было довольно тяжело. С двумя французскими сценаристами — Жаком Бейнаком и Бернаром Стора — мы пытались трансформировать повествовательную конструкцию в драматургическую, то есть чувства и мысли персонажей превратить в их действия.

Параллельно я искал повсюду хоть какие-нибудь записи самого Замятина о «Наводнении»: дневники, письма, черновики... У меня было ощущение, что основной сюжет «Наводнения» вылился стремительно, спонтанно, а все развернутые метафоры — след последующей работы руки и пера. И в конце концов я нашел этому подтверждение. Замятин действительно был в Ленинграде после знаменитого наводнения 1924 года, и ему рассказали историю о женщине, которая зарубила свою дочь. История та потрясла его, он сел и за одну ночь написал рассказ. Потом, конечно, как опытный стилист работал над текстом. Но в рассказе остались какие-то мелкие несовпадения, неточности — следствие того, что он был написан на одном дыхании.

«Наводнение», на мой взгляд, — один из лучших рассказов Замятина. По духу он чем-то близок Достоевскому. Человек проходит здесь через страшные испытания — вплоть до убийства, вплоть до самого чудовищного кошмара, чтобы в конце концов остаться чистым. И мы ему сопереживаем, понимаем его боль, отчаяние и чистоту...

История на самом деле здесь чрезвычайно простая. Это история женщины, которая хотела быть счастливой. И все. Хотела, чтобы была семья, был ребенок, был муж, который не уходил бы к другой. И она боролась за свое счастье. Она

хотела ребенка, взяла девочку, но все обернулось каким-то кошмаром, она ее убила. Потом она родила... Но оказалось, что не в этом смысл истории, не в том даже, что у нее родился в конце концов собственный ребенок. А в том, что в финале она, наконец, освобождается. Освобождается от отчаяния, от борьбы. Она наконец чиста, впервые в жизни свободна... И, признавшись во всем, впервые спокойно засыпает. Она теперь чиста перед собой и перед Богом.

Смысл был в этом. И на этом строился весь сценарий.

«ИК». В вашей интерпретации получается, что речь идет о вечных чувствах — любви, ненависти, борьбе за счастье. Не кажется ли вам, что у Замятина история в большей степени обусловлена самой эпохой, переживаемой как стихия, как наводнение?

И.Минаев. Да, конечно. И у нас в картине все происходит не в безвоздушном пространстве. Есть приметы времени, революционный фон. Есть дважды повторяющийся эпизод первомайской демонстрации. Много революционной музыки, звучащей за кадром. И Ганка все время мурлычет себе под нос «Вихри враждебные»... За этим многое стоит: и то, что музыка улицы входит в дом, и то, что время переменилось, революция все перевернула с ног на голову, и это время может допустить все что угодно... Что Бога нет и все позволено... Но нам не хотелось все это специально подчеркивать, эта тема присутствует в картине как фон, как едва различимый лейтмотив.

«ИК». У Замятина в повести все события увидены глазами Софьи. У вас в картине происходящее рассматривается со стороны, с позиции нейтрального наблюдателя.

И.Минаев. Да, у нас это история о ней, рассказанная третьим лицом. Я не совсем согласен с выражением «нейтральный наблюдатель», поскольку не считаю свою позицию в фильме «нейтральной»... Можно говорить об отстранении, о дистанции, если хотите, но не о «неучастии». И потом... У меня даже после просмотров материала всегда было странное ощущение: все вроде реально и в то же время как во сне. Лунатический реализм.

«ИК». Считаете ли вы, что эта картина — какой-то новый этап в вашем творчестве?

И.Минаев. Да, вероятно. Раньше я снимал картины более камерные. Это первая моя «постановочная» картина. Я никогда не снимал в такой огромной декорации: улица, двор, дом в два этажа — все-все было выстроено в павильоне «Мосфильма» площадью 1200 квадратных метров.

«ИК». Почему вы избрали именно такое — «постановочное» решение? Ведь сам материал его как бы не предполагает. Или это было обусловлено договором?

И.Минаев. Нет, это было обусловлено общим замыслом. Мы не собирались снимать «Наводнение» как локальную историю — в одном интерьере, на крупных планах. Декорация предполагалась изначально. В какой-то момент, когда показалось, что выстроить ее не удастся, мы уже были готовы снимать в реальных интерьерах — но так, чтобы натура абсолютно точно, до деталей соответствовала нашему замыслу.

После долгих поисков мы нашли такое место в Петербурге. Удивительное место, кусок натуры, который стал потом «прототипом» мосфильмовской декорации. Там повсюду были канализационные люки, и из каждого люка шел пар. Это все тоже было сделано в декорации. Два специальных агрегата стояли за воротами студии и гнали по трубам пар. Это был ужас какой-то: все — в пару, все урчало, журчало, хрипело и хлюпало — очень красивый звук, который мы тоже использовали в картине...

«ИК». По-вашему, какой зритель — наш или французский — в большей степени откликнется на вашу картину?

И.Минаев. Не знаю. Здесь на студии ее приняли хорошо, а про французов сказать не могу. Для них весь этот быт, естественный для нас, знакомый нам с детства, — все эти кровати с подзорами, с накидками на подушках, все эти печи

и самовары, — будет выглядеть страшной экзотикой. Но ведь в любом случае иностранные картины привлекают зрителя некоторой экзотичностью.

«ИК». Не кажется ли вам, что Изабель Юппер рядом с русским подзором и самоваром — это все-таки слишком большая условность, способная либо придать картине обобщающее, универсальное значение, либо перевести ее в разряд «развесистой клюквы»?

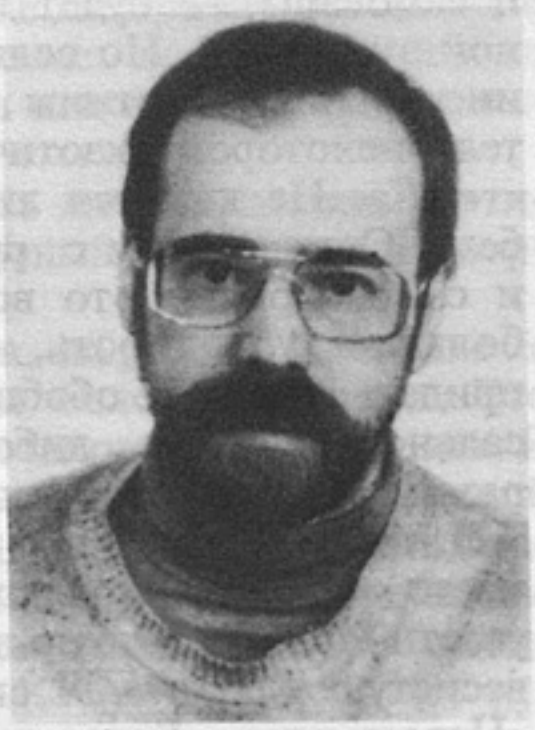
И.Минаев. Если вы изначально снимаете «развесистую клюкву», то даже при участи Изабель Юппер вы получите «развесистую клюкву». Я снимал с Изабель «Наводнение». Более того, я не думаю, что американские фильмы или спектакли с участием Михаила Чехова, Аллы Назимовой или Юла Бриннера превращали их в... «американскую развесистую клюкву».

«ИК». Каковы ваши кинематографические пристрастия, ваши любимые режиссеры — в Америке, в Европе, у нас?..

И.Минаев. Орсон Уэллс, Хьюстон, Манкевич, Сидней Люмет... А из современных — Альмодовар. Потрясающий режиссер. Я очень люблю Фасбиндера, он один из немногих, кто знал о кино все и все умел. Он мог быть небрежным, но эта небрежность проистекала из того, что он мог все. Я люблю Годара...

Что касается современного русского кино, то я, к сожалению, видел очень мало. Я больше люблю старые фильмы — Муратову, Иоселиани... «Долгие проводы» — это совершенно поразительная картина.

Вообще мне бы очень хотелось, чтобы кто-нибудь когда-нибудь написал настоящую историю советского кино, которая пока существует в совершенно искаженном, деформированном виде. Когда смотришь некоторые советские картины — сердце замирает от мастерства. Можно смеяться над сюжетом, над текстом, но что касается мизансцен, света, раскадровки, игры актеров — с точки зрения режиссерской профессии это блестяще.



Алексей Биргер

По ту сторону волков

Проходя мимо нынешних коробейников, со своими комиксами, астрологическими календарями и гороскопами облюбовавших самые многолюдные точки города, я со смешанным чувством вспоминаю другое время, когда крепко закрученные авантюрные или полицейские повести, особенно переводные, были редкостью, за ними охотились, и фраза, брошенная Надеждой Яковлевной Мандельштам: «Что такое счастливая старость? Каждую ночь — по детективу!» — встречалась с улыбкой понимания.

Я ли постарел или изменилось время, но чтобы теперь взять в руки эти раскрашенные безъязыкие издания — да помилуй Бог! Допускаю, однако, что есть в разливанном море этой крутой беллетристики свои шедевры, но почему-то представить себе человека, прочитавшего все это, старика или немолодую даму, у которых на ночном столике очередной боевик, не могу. То есть представить-то могу, но это уже сюжет из другого жанра и о другом лице.

При всем при том я люблю приключенческую литературу, точнее, то направление интригующей словесности, которое связано с готическим романом. Направление это отнюдь не выродилось, но переживает сейчас период бурного обновления. Знакомясь с этой литературой (не касаюсь ее жанрового многообразия и прежде всего новейшего направления — фэнтези), понимаешь, что не только мистер Хайд и доктор Джекил приложили к ней руку, но и Пиковая Дама, и трагический убивец Раскольников тоже.

Повесть Алексея Биргера «По ту сторону волков», с которой познакомила меня редакция «ИК», соотносится скорее с этой традицией, а еще точнее, она на полпути от криминальной повести к готической, что объясняется как самим замыслом, так и относительной молодостью автора: это, кажется, его первая повесть. Прихотливо построенная, со скрытой и развернутой метафорой, с истинными и ложными посылками, двигающими действие, она существует в своих строго заданных параметрах. Это не воспоминания бывалого оперуполномоченного, а литература.

Не буду портить впечатления читателям пересказом ее содержания или навязыванием своей оценки. Замечу лишь, что в произведениях подобного рода события разворачиваются вокруг какой-либо идеи или вещи, пропавшей семейной реликвии, например, украденного письма или случайно подслушанного разговора, и причинно-следственная связь восстанавливается по законам внутренней логики, а не линейного времени. Поэтому сугубо позитивистское объяснение таинственных (или кажущихся таковыми) сторон жизни не представляется мне в этой повести единственно возможным, но это дело автора, в конце концов, и его героя, участкового милиционера. И если бы не поэтический, даже фольклорно-мифологический источник этой криминальной истории, можно было бы утверждать, что автору ближе моральный памфлет, чем романтическое повествование. Но эта амбивалентность, повторяю, вернейший признак отмеченной традиции. И если даже это наблюдение не абсолютно, а одно из возможных, оно с тем большим основанием подтверждает готическую природу авторского замысла.

Биргер Алексей Борисович родился в 1960 году в Москве. В 1983 году окончил ГИТИС. Опубликовал ряд статей по теории сценографии. Занимался поэтическим переводом. Автор нескольких крупных прозаических произведений. Повесть «По ту сторону волков» — первая литературная публикация в России.

Что же до стихотворных переводов[1] еще одного доктора в нашей литературе, они оправданы хотя бы тем, что создают эстетическую рамку повествованию, намекая на выход в иное измерение. Они тем уместнее, чем дальше от героя и всего происходящего, попутно оправдывая таким образом и мое необязательное присутствие в качестве рекламера-коробейника, имеющего все основания поставить точку в предисловии и выйти из текста.

Олег Чухонцев

Сон привиделся Высику накануне очередной посиделки с Калымом: что стоял он, Высик, посреди пустого места, под свинцовым небом, а тучи, какие-то мятые, скомканные, цвета непростиранного серого белья; и стоял-то он словно бы на тумане, коричневом и колышащемся, а не на земле — тверди его ноги под собою не чувствовали. И туман стал оседать, сгущаться коричневой моросью, и он поплыл вниз вместе с проседающим туманом; и вот некая местность образовалась — голая, скучная, кое-где дымок сизоватый тянулся струйками, вроде как хлипкие жилые конурки там прятались: но Высик знал, что нельзя доверять этому дыму и этому запаху жилья, доносящемуся до него, что страшное там вершится, под выморочными обозначениями жилого тепла, что повсюду там — копошения мелкого чадного ужаса, сливающиеся в один всеобъемлющий, к земле приплюснутый ужас. «Это еще долюдское», — сказал себе Высик во сне. Две параллельные рытвины, тянувшиеся из-за горизонта, стали как бы все больше натягиваться, обретать приятные ровность и четкость, и вот уже превратились они в железнодорожную колею, и паровозик запыхтел, и выцветшие шинели потянулись из теплушек на дощатый перрон полустанка, и грозно сверкала сталь стволов, и с другой стороны тонкая вереница людей потянулась. И будто прозрачные очертания домов обозначились в воздухе. И накапливалась эта сила завоевателей, и напуганное пространство присмирело и съеживалось, уступая им себя, и все вокруг становилось более людским, хотя и не более солнечным. «Мне повезло, я стал свидетелем рождения местности», — подумал во сне Высик, но настоящей радости эта мысль почему-то не принесла.

С возрастом отставной полковник милиции Высик стал явно пооткровенней, и теперь — с Калымом, во всяком случае, — он говорил о таких делах и делился такими мыслями, о которых раньше умалчивал бы, может быть, видя в смекалистом парне своего преемника, он желал передать ему весь свой опыт и остеречь от своих ошибок.

И сейчас, когда Калым упомянул о всяких сверхъестественных явлениях и о том, что, может, есть доля правды во всех этих вурдалаках, полтергейстах и летающих тарелочках, Высик задумался и после паузы произнес: «Была у меня одна интересная встреча с вурдалаками и оборотнями. Могу рассказать тебе».

— Расскажите, пожалуйста, — попросил Калым.

— Что ж... — Высик раскурил очередную «беломорину» и кинул задумчивый взгляд на свой ветхозаветный ковер с павлинами, словно в бугорчатых узелках цветных нитей ища подсказку, с чего начать. — Вернулся я из армии в сорок шестом году, и район наш был не дальним пригородом Москвы, как сейчас, а одним из медвежьих углов Подмосковья... И даже водохранилища еще на существовало... Впрочем, обо всем по порядку...

Ты тех времен и знать не можешь, разве что по книгам. Да и сам я с натугой уже заставляю себя вспоминать их такими, какими они были на самом деле — окрашенными в серые подтеки, в запах керосина, в желто-коричневые тона. Даже сны

[1] Стихотворное приложение к повести — «Стихи и переводы из Уистана Хью Одена» доктора Игоря Алексеевича Голощекова, — см. в следующем номере.

мои лукавят. Так хорошо и сладко, когда видишь во сне теплую ночь, и дрожь пышной листвы, и слышится смех, и отдаленная музыка с танцплощадки... И, кажется, вот-вот сквозь поднимающуюся опарой голубую тьму повеет на тебя счастьем твоим, и пригреет, и приголубит... Но не было ничего такого, как в фильмах показывают. И странно даже, что кадры из фильмов цепким осадком выпадают в сны и кажутся уже ближе и родней, и реальней твоей собственной, воистину пережитой и перемолотой жерновами реальности.

А были разруха, и нищета, и вороха обесцененных денег, и разворошенный муравейник возвращавшейся с фронта страны, и на таких дрожжах всходила опара не голубой и счастливой тьмы, а иная опара — не скажешь даже, что преступность была огромной — она частью жизни стала, копотью въелась в быт, по жилам текла. Да, были танцы и танцплощадки, а там — сапоги военного образца, в которые так удобно финки прятать, и за котелок картошки зарезать могли, и, мерещится мне порой, никуда это не делось — осталось с нами, все еще связывает нас незримой пуповиной с давнишним страхом и давнишней бесцветностью...

Так вот, вернулся я в наши места с «вальтером» трофейным и с бумагой, по которой становился то ли участковым, то ли уполномоченным — словом, принимал на себя район и несколько месяцев мне предстояло отдуваться за всех одному. Предшественника моего как раз порезали, за товарными складами Угольной Линии, где отстойник был для вагонов и где вечно эти вагоны взламывали. Вернулся я в тот же барак, что покинул перед войной. Разговор со мной, понимаешь, был короткий: фронтовик, из разведки, обязан пойти туда, где труднее всего. И вот сижу я в милицейской конторе и в зеркало смотрюсь — ох, до чего же я себе не понравился. Лопоухий какой-то, неказистый, больше на юнца необстрелянного смахиваю, чем на бывалого вояку. И начальник, что меня в милицию задвинул, он ведь тоже на меня с сомнением посматривал, и даже один раз в забывчивости «мальцом» назвал. Сразу я понял, что облик свой как-то менять надо — чтобы всем виделся я таким, каким сам хочу видеться. И тебе советую свою ухватку искать. Это важно. Надо так в жизнь вписаться, чтобы каждый чувствовал — ты здесь на своем месте и шутки с тобой плохи, но и доверия к себе не обидишь. Своим в доску тоже быть не надо — панибратство, оно иногда и руки связывает. Надо быть таким своим, чтобы при этом всем все равно казалось, что ты в любой момент и укусить можешь... Ну, ладно. Поговорили мы с начальником, какие могут быть наставления, как район вести. Я вопрос задал, он только рукой махнул.

— Какие там наставления! — говорит. — Смотри в оба, постарайся, чтоб хоть среди бела дня не бедокурили, и с жизнью своей поосторожней. За несколько месяцев сколотим коллектив, тогда и полегче будет. Сидят у нас там несколько сексотов, получишь их данные, тоже в помощь придется. Посматривай, чтобы не слишком уголь таскали из составов. Совсем они там обнаглели. Поймай разика три кого-нибудь из несунов, и вкати им на всю катушку за кражу государственного имущества. Авось, присмиреет народ после этого. Да, и вот еще что. Народ там малограмотный, слухи распускает. Ты эти слухи пресекай.

— А что за слухи? — спросил я.

— Да вот, например, болтали, что колбаса коммерческая из человечины делается. Твой предшественник пятерых укатал. В НКВД их передал, поскольку это, как ты понимаешь, уже и на антисоветчину тянет. А сейчас новенькая байка у них появилась, что завелся в тех местах то ли вурдалак, то ли оборотень. Мол, три убийства последних — это все он людей погрыз. Это уже, знаешь, антисоветчина с религиозным душком. Особенно когда разговорчики заводят, что никакая милиция с ним не справится, потому что он не земной и смерти не имеет.

Хотел я порасспросить его о трех убийствах, этой твари приписываемых, но не стал. Решил, на месте поразберусь — если убийства не выдуманные, то все равно ими надо будет заняться. А если это старушечьи побасенки... Тогда и думать не о чем.

Решил начать я с товарняков на Угольной Линии. Места эти я знал, еще до войны сколько мы там очесывались, подмастерья и ученики слесарей. Пройдусь, думаю, так, чтоб в колею войти.

Запер я помещение, вышел на улицу. Снежок прошел, и все вокруг стало такое белое, нежное, как осенью при первом снеге бывает — хотя уже начало марта было

на дворе. Но пахло именно осенью, а весны в воздухе по такой погоде, по одному из последних чистых снегопадов даже не чувствовалось.

Прошел я над прудами, мимо складов, вышел к товарнякам. Никак я не ожидал, что среди бела дня кого-нибудь встречу. Но встретил. Уловил, как за одним из вагонов снег скрипнул. Быстро обернулся, сделал два шага — и крепко схватил мальчонку, пытавшегося прошмыгнуть мимо меня. Наплечный мешок его был туго набит углем.

— Отпустите, дяденька... — заныл он.

Я молчал. И он замолчал, весь сжался. Я осмотрел его — оборванного и худого — и еще помолчал. Он ждал, дыхание затаив.

— Значит, вот ты какой, мой первый задержанный... —проговорил я. — Неплохое начало. Ладно, пошли.

— Куда? — слабым голосом проговорил он.

— Домой к тебе. Веди, где живешь.

Он попробовал что-то сказать, но я повторил ледяным голосом:

— Веди.

И он повел меня, напуганный настолько, что и мысли удрать не имел. Привел он меня к одному из бараков неподалеку, к тем длинным строениям, что тянулись между Угольной Линией и прудами. Вошли мы в боковую дверь, прошли по узкому небольшому коридорчику, пропахшему кислой капустой, и, отворив еще одну дверь, оказались в помещеньице, переборками поделенном на две комнаты и предбанничек. За столом сидела семья мальчонки: отец, мать и две девочки, его сестры. Они застыли, как окаменелые, увидя нас в дверном проеме.

Я втолкнул мальчонку в комнату и заговорил:

— Значит, так, — сказал я. — Мало того что мальчишка школу прогуливает, вы его еще и на воровство подбиваете. Запомните теперь — я новый участковый, и мне дан строгий приказ укатывать за кражу государственного имущества всех, кого поймаю на воровстве угля. Так что если кто захочет сесть, то сына не подставляйте. Сам иди, понял? — обратился я к отцу. — Сам иди, если уголь нужен будет, иначе во всем, что с сыном случится, ты будешь виноват, а не я. Я лишь свой долг исполню. Будь мужиком. В следующий раз никого не пощажу.

Отец встал из-за стола и пристально на меня поглядел.

— И пойду, — хмуро проговорил он, без всякого вызова, просто неприятный факт признавая. — Пойду, куда я денусь. Топить нечем, и «буржуйка» больше угля жрет, чем греет. Наверно, и в лагерях хуже не будет.

— Тебе-то, может, и не будет. А им как? — я кивнул на его семью.

— А куда они денутся, вслед за мной уголь таскать пойдут, вот ты их по очереди и переловишь и переправишь, куда следует, — возразил глава семейства.

— Думаешь, и им в лагерях хуже не будет? — усмехнулся я. — А ты их видел, лагеря для малолеток? Я бы тебе рассказал, как я выживал в детдоме энкеведешном, и чудом выжил, и знаю, как там не выживают. Ты где работаешь? Нигде, я вижу, раз дома торчишь. И не стыдно тебе? Если б работал, не пришлось бы и детей на воровство посылать.

— Контуженый он, — вмешалась жена. — Никак не прочухается, все по врачам и по врачам. Скоро опять собирается на завод выйти, а пока на пособие его живем и на мою зарплату. Я в ночной смене работаю. Страшная смена, вот уж вправду гробовая — не знаешь, вернешься домой или нет, особенно как этот волк завоет, и знаешь, что оборотень на охоту вышел... — она начала заводиться. — Вот вы бы этим оборотнем занялись, коли совладать с ним сможете, или всякими бандитами и убивцами, а не цеплялись к нам, не выслуживались за счет беззащитных!..

— Беззащитные... — хмыкнул я. — Закон — он везде закон, и что уголь умыкнуть, что человека порешить, со всеми будем разбираться, и все отвечать будут. А о вурдалаке, или оборотне, или как его там, знают, к вашему сведению, и наверху. И инструкцию мне дали — строго наказывать всякого, кто о нем упомянет, — за распространение лживых слухов, порочащих советскую власть. Так что и тут у меня смотрите.

— Вот еще придумали — лживые слухи! — проговорила жена. — Значит, наказывать тех, кто о нем говорит, чтобы все было шито-крыто и чтоб вам было меньше хлопот? А куда вы убитых денете?

— Вот об убитых и поговорим. Только сяду я, если позволите, — заметил я. И, сев, продолжил: — Я человек здесь новый, об убийствах слышал, но мне надо их изнутри увидеть, так сказать. Понять, как они со здешней жизнью перекликаются. Улавливаете, о чем я?

— Улавливаем, — так же хмуро проговорил отец. — Да чего там рассказывать, знаем мы столько же, сколько остальные. Как обращаться-то к вам, для начала?

— Высик я. Сергей Матвеич Высик. Буду порядок у вас наводить. Настроен так, чтобы спуску никому не давать, хоть оборотню, хоть какому еще там лешему.

— Меня зовут Петр Захарович Творогов, — представился он. — Чтоб сразу знали, кого сажать, когда до меня дело дойдет. Так вот, началось все месяца три назад, на конезаводе. Утром приходят — три лошади кем-то загрызены. По всему, на волка похоже. А у нас ведь волков отродясь не бывало. Вот только с тех пор каждую ночь волчий вой стал раздаваться. Решили ночного сторожа при конюшнях оставить, с ружьем. Утром приходят — а сторож с отгрызенной головой.

— Вот просто так — и с отгрызенной головой? — вопросил я. То ли от неумения рассказывать, то ли еще от чего́, но все это представало в его изложении донельзя буднично.

— Отгрызенная голова — она никогда не просто так, — возразил он. — И запоры там были, и все путем, и ружье, я сказал, у сторожа было, но смахивало на то, что все равно его врасплох застали.

— Странно, что наш конезавод войну пережил, — заметил я.

— А он и не пережил, — ответил Творогов. — Пустым стоял, лишь незадолго до Нового года лошадей завезли, на новый развод. Велели, говорят, конное хозяйство восстанавливать.

Я прикинул в уме.

— Значит, как лошадей завезли, так сразу эта история и приключилась?

— Вот-вот, в первые же дни.

— А откуда лошади?

— Трофейные, из Германии. Племенные, говорят, хорошие.

— А в народе не связывали это убийство с тем, что лошади из Германии?

— Как же, связывали. Чего только ни наговорили. И что бывший владелец этих лошадей тайком сюда пробрался, чтоб, значит, за потерю собственности отомстить. И что одна из его лошадей — сама оборотень, потому что из баронских конюшен взята, из замка, на котором издавна проклятие лежит. И другое придумывали, такую чушь, что и пересказывать не хочется.

— А лошадей только убивали, или они еще и пропадали?

— Говорят, пропало несколько. Но тут я вам толком не расскажу.

— Ладно, это можно выяснить. А потом что было?

— Потом стали людей находить. С ночи то тут, то там труп обнаруживался. Сперва пьянчужка один погиб, тоже горло ему волк перекусил. Потом стрелочник, тот, что в будке жил. Не помню, то ли он ночной поезд пропустить вышел, то ли снег разгрести, только утром жена нашла его мертвым. Потом...

— Погоди-погоди, — сказал я. — Мне, когда меня сюда направляли, о трех убитых говорили, неужели еще есть?

Тот задумался.

— Убивают у нас много, почем зря, — сказал он наконец. —Про этих трех точно известно, что их оборотень прикончил. Что до других... Тут, может, на оборотня уже стали списывать любые убийства, кто их там ни совершал. Вот, например, недели две назад конокрада убили. Мало ли что там быть могло. Говорят, у него в тот вечер на танцплощадке из-за девки крупная свара вышла. Могли и поквитаться с ним после этого. Или еще кому досадил. Тут случай сомнительный. Но все равно и его смерть языки оборотню приписали.

— На танцплощадке... свара... — протянул я. — Выходит, он из местных — или, по крайней мере, бывал здесь часто?

— Да.

— И все знали, что он конокрад?

— Да.

— И всем было наплевать, что под боком конокрад живет?

— А чего дергаться? — ухмыльнулся Творогов. — С властью у нас, не в обиду

вам, сами видите, какие отношения. Кто станет своего подставлять? Ну, ворует лошадей — и ворует, личное его дело, и никто в него носа совать не станет. У них — своя компания, у нас — своя.

— У них... Выходит, он не один такой был?

— Конечно, нет. Говорю ж, их компания подобралась. И все знали, чем они промышляют.

— Лошадей с конезавода уводили?

— Да.

— А зачем? В наших местах лошадь не очень-то продашь.

— Я по-всякому слышал. Кто говорит, для баловства, кто говорит, на лошадях им сподручней было добро со взломанных складов вывозить... Что точно знаю, на лошадях они на разборки выезжают, если на танцплощадке что-нибудь не то или вообще их обидят. От лошади не уйдешь, да и конный пешего всегда забьет. Особенно если с лошади ремнем солдатским или цепью молотить.

— Все равно не понимаю, — действительно многого не мог взять в толк. — Если так, то при любых сварах на танцплощадке преимущество было бы на их стороне и они бы своего в обиду не дали. Верно? Это во-первых. А во-вторых, как же они лошадей воруют, если и запоры, и сторож с ружьем? Зачем тогда оборотня придумывать, если всякий может залезть на конезавод и увести лошадь, какая понравится? А ежели из баловства они их уводили — то из такого же баловства могли и лошадей порезать. И сторожа они могли порешить, если ребята отчаянные, а сторож им мешал. Не складывается все это.

— Нет, сторожа точно не они... И лошадей тех тоже. У нас, случается, и зверски убивают, но все равно по-другому как-то... В том смысле, что вот есть предел, которого человек перешагнуть не может, как он там жесток ни будь или какая ярость ему глаза ни застилай. А в тех убийствах не было ничего человеческого. Тут наоборот вышло. После того как сторож в первый же день погиб, никто больше не захотел идти на конезавод в ночь работать. Вот и вышло, что лошади почти без охраны стоят. А ребята как это поняли, так и свой шанс учуяли. И начали лошадей уводить.

— Похоже, ты их и по именам знаешь? Как и все в округе? — спросил я.

— Если и знаю, то вам не скажу. И помогать вам у меня душа не лежит, и не хочется раньше времени на тот свет отправляться. Ну, посадите вы одного или двух — а что их дружки потом со мной учудить вздумают, один Бог ведает.

Я встал.

— Как-никак, а поговорили. Смотри, Петр Творогов. Дружба дружбой, а служба службой. И соседям своим расскажи — чтоб больше мне никто не попадался.

И я ушел. Было над чем подумать. То, что рассказал мне Петр Творогов, звучало довольно несуразно, и вопросы только накапливались. Ну что за смысл завозить из Германии породистых лошадей на восстановление конезавода — и оставлять их без должного надзора и попечения? Рехнулись они, что ли, — после убийства сторожа махнуть рукой на всякую охрану, вместо того чтобы обеспечить дальнейшее содержание лошадей в целости и сохранности? Как ни списывай на наши безалаберность и разгильдяйство, а это было уж слишком. И почему все так тихо прошло? Неужели никакая следственная бригада не приезжала?

Одно мне было ясно — слишком многое в этом деле вращалось вокруг конезавода, чтобы такая привязка могла быть чистой случайностью. Недаром ведь даже на одну из лошадей молва вину валила. А если преступник кто-то из работников конезавода? Тогда вообще все яснее ясного. И проходить на территорию ему бы ничего не стоило, и сторожа он мог захватить врасплох за милую душу, и даже пособником конокрадов потом стать.

Но зачем такой зверский способ убийства?

Я прошелся по окрестностям, так чтобы ногами к ним привыкнуть, перекинулся тут и там парой словечек — да, новый участковый я, да, буду порядок наблюдать. Около водочного ларька группка парней стояла — присмотрелся к ним, стараясь запомнить, потому как почти не сомневался, что многие моими клиентами окажутся. Один из них, заметив мой пристальный взгляд, рванулся даже ко мне, вроде как угрожающе — чего, мол, выпялился, — но второй схватил его за рукав, тихо зашептал что-то, и тот успокоился. Видно, дружок его уже успел пронюхать, кто я такой, и знал, что пялиться и присматриваться — моя обязанность.

Тоже странно — вроде и безлюдно почти на улицах, и мало с кем я поговорить успел, а уже все вокруг знают, кто я такой, словно я — камень, брошенный в воду, и от меня расходящейся рябью бежит этакое шу-шу-шу; и ощутил я, как же здесь жизнь взаимосвязана и замкнута на себя, и таится посторонних. А я — словно чужеродное тело, заноза какая-нибудь, попавшая в палец, и вокруг меня образуется волдырек, предупреждая весь организм о моем вторжении и защищая его от меня. По всем клеточкам, нервам и артериям весть бежит — но мне, занозе, никогда тем же путем не пройти и не перехватить весточку. Волдырек, припухлость, что потом отторгнет меня вместе с капелькой гноя.

То, о чем, в общем, и Творогов говорил — что я зубы обломаю, пока узнаю всем здесь известное. Даже не заговор молчания, что-то еще похлеще.

Я вернулся в участок — в конторское помещеньице, расположенное в небольшом отдельном домике. Те несколько дней, что прошли между смертью моего предшественника и моим прибытием, здесь пара солдат дежурила. И армейскому патрулю поручено было совершать обходы. Патруль — это пять человек — должен был оставаться со мной до тех пор, пока постоянный милицейский штат не сложится. Впрочем, и отозвать их могли в любой момент. Людей не хватало, и где-нибудь они могли еще больше понадобиться.

Я открыл сейф и вытащил ворох всяких служебных бумаг, которые только начал просматривать вчера с вечера, заступив на должность. Сейчас меня больше всего интересовали записи и рапорты, связанные с убийствами. Проглядев бумаги, я нашел то, что мне надо, — и журнал записи происшествий, и кой-какие доклады. Просмотрев журнал, я выяснил вот что:

5 декабря 1945 года. Хулиганское проникновение на территорию конезавода и убийство трех лошадей.

7 декабря 1945 года. Один из работников конезавода, Викторов Степан Артемьевич, согласился подрабатывать по совместительству ночным сторожем и был зверски убит в ту же ночь. Раны нанесены в области шеи колющими и рвущими предметами. Лежал у самого входа в конюшню, возле своего стула; к стулу было прислонено ружье, которым сторож так и не воспользовался. Осмотр места происшествия дополнительных улик не дал. Прибыла следственная бригада московского областного управления.

...Дальше вполне казенным языком излагался тот факт, что бригада уехала несолоно хлебавши.

2 января 1946 года. Обнаружен на дороге труп Занюка Егора Панкратьевича, тридцати восьми лет, с рваными ранами в области горла. Как выяснилось, в новогоднюю ночь, приблизительно около двух, Занюк вышел из дому, поскольку собирался догулять остаток ночи не в семье, а со своими друзьями, жившими по другую сторону железной дороги, в деревне Митрохино. Когда он не вернуся домой ни на следующее утро, ни к вечеру, жена особенно не встревожилась, поскольку с ним случалось загулять. Сказала, что задаст ему, когда домой вернется. Рано утром на труп наткнулась старушка, шедшая на станцию, — собиралась на московский рынок продавать молоко. Труп был полузасыпан снегом, и вообще обильный снегопад, явно последовавший уже после убийства, уничтожил все возможные следы.

Имя старушки я выписал.

16 января 1946 года. Приблизительно в 8 часов вечера школьники прибежали с дальнего пруда, где катались на коньках, с криком, что «Ваньку Брагина оборотень съел!» Взрослые кинулись туда, извлекли тело школьника из-под проломившегося льда. Причиной смерти был явно несчастный случай. Но школьники продолжали утверждать, что Ивана Брагина под лед утащил оборотень, в доказательство указывая на то, что можно было принять за две ранки на шее. К сожалению, взрослое население проявило себя не сознательней школьников, и слухи об упыре быстро распространились по всей ближней округе.

27 января 1946 года. На дороге между полустанком и конезаводом обнаружен труп неизвестного мужчины, убитого тем же зверским способом перебития шеи рвуще-режущим предметом. Документов при нем не было. При сборе свидетельств быстро выяснилось, что этот мужчина накануне побывал на конезаводе в поисках работы и согласился занять место ночного сторожа.

Я выписал из рапорта моего предшественника одну фразу, весьма меня заинтересовавшую: «Мужчина был прилично одет и, по всей видимости, неплохо питался». Я поставил знак вопроса — в самом деле, зачем человеку, имеющему приличные средства к существованию, искать себе место ночного сторожа?

9 февраля 1946 года. Оборотню приписали смерть конюха на конезаводе, убитого лошадиным копытом в состоянии сильного алкогольного опьянения. Сверху получен приказ строго взыскивать со всякого, кто причину любой смерти, происходящей в районе, станет искать в неподобающих для советского образа мысли объяснениях.

22 февраля 1946 года. Не вернулась домой с ночной смены одна из работниц фабрики, Сверченко Наталья Леонидовна. Записана в розыск, местное население считает, что и она стала жертвой оборотня и что еще через какое-то время ее найдут с оторванной головой.

Погибшим конокрадом был скорее всего Дмитрий Алексеевич Зюзин, девятнадцати лет. Найден замерзшим в снегу. По всей видимости, упал спьяну и уже не проснулся. В рапорте было отмечено, однако, что лицо его было искажено и поза особым образом скрючена, что дало возможность некоторым несознательным элементам утверждать, будто он в ужасе удирал от чего-то жуткого и упал, выбившись из сил.

Прилагался и рапорт, в котором сообщалось, что действительно приблизительно с середины декабря практически каждую ночь слышится волчий вой непонятного происхождения. Попытки проследовать к месту, откуда доносился вой, и установить его причину успеха не имели, хотя предпринимались несколько раз.

— Ладненько, — сказал я себе, — если кто тут и воет, то от меня он не уйдет.

И, собственно, об оборотне действительно больше выходило пустых сплетен, чем опирающихся на факты доказательств. Оборотню, кто б он там ни был, можно было с натугой приписать убийство трех человек, а остальные девять, так или иначе попавшие в список, явно были приплетены ни к селу ни к городу. Если откинуть все наносное и насочиненное, у меня оставались два убийства, которые мне необходимо было раскрыть, чтобы предъявить «оборотня» всему белому свету. Два убийства — не двенадцать, и я не сомневался, что справлюсь с этой задачей.

На том я убрал все документы и выпил сладкого чаю, прикидывая, с чего мне начать. Решил, что навещу с утра конезавод, а потом и ту старушку, что возит молоко на колхозный рынок. Интересно, как ей корову удалось сохранить? Тоже вопросец. Я поглядел на часы. Шесть вечера. Через час мне предстояло мое первое дежурство на танцплощадке.

Летом танцы проводились на утоптанной земляной площадке под открытым небом, при которой сколочены были подмостки для оркестрика. Но больше одинокий гармонист-инвалид на этих подмостках играл, с оркестрами в наших местах после войны стало туго. Зимой, в ненастье или в холода, танцы проводили в длинном неотапливаемом амбаре.

Как я зашел в амбар, так сразу понял, что зреют какие-то неприятности. В воздухе пахло грозой. Гармонист-инвалид наяривал на подмостках какую-то музычку, старательно делая вид, будто не чувствует витающего напряжения и что его дело — сторона. Две хмурых группки молодых парней стояли при входе, и танцующие все время на них боязливо оглядывались, непрестанно из-за этого сбиваясь с такта.

Одну из компаний составляли те ребята, которых я уже видел днем возле водочного ларька. Они словно бы высматривали кого-то среди танцующих, и высматривали явно не с добрыми намерениями. Какую роль собирается сыграть другая группка, я точно определить не мог — но и догадываться не надо было, что вовсе не мирную.

Донесло до амбара приглушенное расстоянием лошадиное ржание, и сразу напряжение ощутимо усилилось. Эх, прикрыть бы эту лавочку, и дело с концом, подумалось мне.

Я решил не ждать дальнейшего развития событий. Понаблюдав чуток за обеими группками молодых буянов, я достаточно точно определил, кто в них верховодит и, сделав несколько шагов вперед, поманил к себе по двое самых борзых из каждой группки.

В группках зашушукались, заволновались, четверо, которым я знаком велел подойти, приблизились ко мне.

— Ты чего, начальник? — спросил один из них.

— Я-то ничего, — задумчиво как бы ответил я. — А вот у вас, похоже, намечается здесь что-то нехорошее. Так вот, моя задача — следить, чтобы людям отдых не портили. И я ее выполню. Мне наплевать, из-за кого и как тут может что-нибудь произойти. Я себе лишних хлопот не хочу. Поэтому сразу вам говорю — отвечать вы будете, вот вы четверо. Я вас запомнил, так что мотайте себе это на ус и ступайте.

— Круто берешь, начальник, — заметил один из них.

— Слишком круто, — проговорил второй. — Ты что, с первого дня со всеми вразрез пойти хочешь? У нас здесь не те места, чтоб мы перед командирами спину гнули — тем более перед такими, которые здесь без году неделя.

— Зря ты так, — вздохнул я. — Я одного желаю — чтобы никто не встревал на моем пути. Да, я рассусоливать и тянуть не хочу, я хочу с первого дня определиться, с кем начну войну, а с кем нет. Вот и определяйтесь.

— Много ты воображаешь, начальник, — отозвался один из парней. — С первого дня, здешней жизни не зная, а хочешь один всем править и свои порядки наводить? Смотри, на нас у многих бывала кишка тонка.

— Грубишь — груби, — ответил я спокойно. — Я с вами пререкаться не стану. — Все это время я прислушивался к конскому ржанию, кружившему вокруг амбара сужающимися кругами. — Захотите узнать, на что я способен, — узнаете. И больше мне с вами говорить не о чем. Ступайте и сами решайте, как вам быть.

— Не то ты делаешь, начальник, — заметил один из парней. — Предшественник твой, он потише тебя был, и то на нож нарвался. А ты, по-моему, и вообще не жилец.

— До чего ж вы распустились тут, раз с милицией так разговариваете... — вздохнул я, опять всем видом демонстрируя сожаление. — Не зря именно меня к вам прислали... Что ж, парень, ты сам свою судьбу выбрал. Как говорится, сам кашу заварил, сам ее и расхлебывай.

Уже несколько секунд назад в дверях амбара появился еще один парень. Как бы замер, злым и настороженным взглядом рыская по залу. Я сделал быстрый выпад и, крепко схватив парня, притянул к себе.

— Значит, это один из конокрадов, о которых вы мне говорили? — обратился я к четырем моим собеседникам. —Ну-ну, чего молчите, договаривайте прямо при нем...

У схваченного мной парня в глазах полыхнул такой огонь, что с четверых моих собеседников форс явно начал слезать.

— Ты что, начальник... — чуть не поперхнувшись, выдавил один из них. — Ты что, это...

— Ладно-ладно, — беззаботно и дружелюбно откликнулся я. — Неужели при нем повторить не желаете? А как же гражданская смелость? Хотя какая там гражданская смелость — я ж понимаю, что не от любви к милиции вы мне его заложили — личные счеты свести хотели... Но зачем же в кусты уходить? Совсем втихую действовать негоже, надо и ответственность со мной разделить... Я не слабак и слабаков не люблю... Ну, пошли... — обратился я к задержанному парню.

Парень на улице заругался матерно, медленно приходя в себя, и, когда из тьмы донеслось конское ржание, заорал:

— Ребята, на помощь, меня мент держит!.. Меня фабричные с ремесленными на пару продали и вас всех сдают!..

— Эй, начальник, Гришку отпусти! — проорал кто-то из темноты.

Ну, тут, как ты понимаешь, взялся за гуж — не говори, что не дюж. Я сперва этому Гришке рукояткой «Вальтера» по черепу приложил, чтоб хлопот с ним не было при разборке с его приятелями. Тем более что впереди уже силуэты конных замаячили. Я к забору отступил вместе с Гришкой — и очень вовремя: сзади, оказывается, тоже несколько человек на лошадях же подбирались.

Я заранее положил себе, что буду крут с ними не только до предела, но и сверх допустимых пределов. Надо было их оглоушить — хоть жестокостью, хоть чем. И я выстрелил, точненько в руку одному из них попал — как и метил, — и парень вылетел из седла.

— Эй вы! — заорал я. — Я и вполуслепую, и на звук вас всех положу. Я в разведке и не в таких передрягах бывал.

Увидев, что они замялись, я продолжил:

— Гришку вашего я все равно в участок доставлю, и никто мне тут не помеха. А хотите по-хорошему — выберите посланца, и чтоб был в участке через полчаса. Я хороший подход понимаю и с теми, кто не вредничает, всегда договориться могу. От вас зависит, поладим мы или нет. А теперь дорогу очистите, не то вам всем хуже будет.

В общем, дорогу мне они нехотя освободили, и я, доставив парня в участок, запер его в одной из трех наших камер — полуподвальных таких комнаток с зарешеченными окнами. Сел я за стол в своей приемной, ночник зажег, закурил папиросу.

И очень быстро появился посланец от конокрадов. Здоровый парень такой. Вошел неуверенно. Конечно, вся ситуация ему в диковинку была.

— Меня послали спросить у вас, чего вы хотите, — проговорил он, поняв после наступившей паузы, что я разговор не начну.

— Хочу я малого. Чтоб все у меня в районе тихо и спокойно было. И в этой истории с ворованными лошадьми хочу разобраться. В общем, если договоримся, то, пожалуй, друга я вашего выпущу. А про этого, раненого, не стану рапорт подавать, что ранен при нападении на сотрудника милиции.

Тот задумался. Ситуация была сумасшедшая, вся перевороченная. Он сидит, можно сказать, за столом переговоров и вроде как на равных со мной договаривается, но королем я ему себя почувствовать не даю. Вид у него был малость прибалдевший, он просто не понимал, чего я от него хочу, куда клоню.

— А что вам насчет ворованных лошадей нужно знать? — спросил он наконец.

— Мне нужно знать, почему вы все здесь ополоумели, словно с цепи сорвались, — спокойно начал я. — Такое впечатление, что здесь уже давно власти никакой не было и привыкли вы жить по своему закону — что хочу, то и ворочу. Захотел — и лошадей увел, и никто даже пикнуть не смеет. Странно мне все это. Москва под боком, а вы словно в другом государстве живете. Ладненько, я так ситуацию понимаю: росли вы в войну, на многое нагляделись, заниматься вами было некому. Как война по этим местам прошлась, так и остались беспризорными, руки до них не доходили. Сидел тут для порядку один милиционер, на фронт негодный. В ближние деревни и поселки он, думаю, и носу не казал. Разбаловал вас. Перестали его бояться. Сам на себя, можно сказать, беду накликал.

— Не мы его пришили, — быстро заговорил парень. — Мы в этом ни ухом, ни рылом, и вообще...

— Кто его убил? — быстро спросил я.

Парень наклонился ко мне через стол и проговорил с натугой:

— Оборотень.

— Здрасьте вам, еще раз! — ухмыльнулся я. — И его на оборотня списали. Ничего поновей придумать не могли?

— А вы его труп видели? — вскинулся парень. — И что хоронили его в гробу с закрытой крышкой, знаете? Тут вот как вышло. Он не раз за волчьим воем гонялся, а поймать не мог. Даже рапорт слал, чтоб военное подкрепление прислали — оборотня извести, но ему за этот рапорт по шапке дали. Все это от соседки его известно. И решил он наконец засаду оборотню устроить.

— Засаду? Он что, знал уже, по каким дорогам этот оборотень шастает?

— Вроде да. Только сам он в своей засаде и попался. Вы бы видели его, когда его нашли!.. Оборотень его загрыз, точно.

— Его ж ножом пырнули, — полувопросительно проговорил я.

— В документах, может, и написано, что ножом, но ведь приказ был, что оборотня не существует. А нам... Да будто я не знаю, что если одного из ваших — из ментов — хоть пальцем тронуть, вся мирная жизнь на том и кончится.

— Так ли уж и знаешь? Чего ж только что хотели у меня силой дружка отбивать?

— Ну, это так... В голове от неожиданности помутилось.

— Ты понимаешь, что вся ваша вольница — до поры, до времени?

— Сколько времени есть, столько погуляем. А там... И в Сибири люди живут.

— Дурной ты малый. Если б Сибирь тебе светила. А во как пришлют сюда

расстрельную команду, и как перебьют вас, словно щенят, в каком-нибудь вашем закутке... Думаешь, так трудно ваши потайные места найти? Или ваш тайный загончик в лесу, где вы украденных лошадей держите? Скажи спасибо, что мне это не нужно пока, а то бы я уже завтра в этом загончике был вместе с моими солдатиками.

— А чего вам нужно?

— Мне нужно, чтобы вы посидели тихо, до поры, до времени, пока я вам не велю украденных лошадей вернуть. Пока что я вам даже кататься на них позволяю, но только чтоб не проказничать.

— До каких же пор вы нам позволите лошадей держать?

— Пока оборотня не поймаю.

— Фью!.. — присвистнул парень. — Значит, вы нам их навечно отдаете. Фига с два вы его поймаете. Голову сложите, это может быть, но поймать его...

— А это уж мое дело. Одно запомни — когда его поймаю, всех лошадей вернете на конезавод. И хорошенько за лошадьми присматривайте.

— А с Гришкой как? — спросил парень.

— Подумаю. Может, и отпущу, если поручитесь, что он глупостей не натворит. А теперь расскажи мне, как знаешь, что с Зюзиным приключилось. Ты ведь считаешь, что его оборотень до смерти загнал, верно? Какого хрена ему Зюзин нужен был?

— Да такого же, как и все другие ему были нужны. Ему ведь когда он выходит на охоту, обязательно загрызть кого-нибудь надо. Когда лошадь Зюзина мы всю в мыле поймали — сразу поняли, что с ним нехорошее стряслось. Грешным делом, сперва на фабричных подумали. Он с ними в тот вечер на танцах задрался.

— Веселая у вас жизнь. Задрался, зарезали, погуляли на поминках от души и опять за прежнее. Многих уже положили? И где жратву на поминки берете? По складам разбойничаете?

— Да, там и американская тушенка есть, и спирт, и обувь хорошая — во, я ноги обул. С тех пор как охрану со складов сняли... — парень осекся, спохватившись, что говорит совсем не то.

— Когда охрану сняли? — спросил я, не ловя его на нечаянном признании. Мне не то нужно было.

— Да осенью сняли.

— Почему?

— Хрен его знает, почему. Как трофейные составы разобрали и замки на склады навесили, так после этого всех словно языком слизнуло. Был там сторож придурочный один, так его уже давно не видать. А напарник его, старикан глухой, еще в августе в ящик сыграл, рассыпался от собственной ветхости. Словом, дорога на склад открыта. Единственно, оборотень там гулять любит, поэтому там и днем не очень лазают, а по ночам — тем более. Но ничего, ручеек ворованного течет. Пролезь-то туда запросто.

— А на конезавод? — спросил я.

— Там тоже — запоры фиговые, народу — с гулькин нос. Но там приходится ночью работать.

— И не страшно?

— До жути страшно. Но это, начальник... ведь бывает так, что чем страшнее, тем слаще.

— А так... Трудностей нету, чтоб лошадь увести?

— Не... В общем, нету.

— Понял, — кивнул я. — В общем, ребята, зажрались вы здесь. Надзору нет, все дозволено, вот и голова закружилась. Менять это придется.

Парень искоса на меня поглядел.

— Крутой ты мужик, начальник, — сказал он. — Но смотри, не нарвись. С нами ты, может, и поладишь. Но мы ведь не одни здесь такие. Прав ты, народ здесь себе волю давать привык и власти над собой не потерпит. Вон банду Сеньки Кривого и мы обходим.

— На таких, кто не даст себя добром уговорить, у нас и пуля найдется.

— То-то и оно, такие, как Сенька, знают, что для них у вас только пуля и найдется. Они не мы — им отступать некуда. Поэтому либо он тебя, либо ты его.

— А не думал ты никогда, что вурдалаком может быть один из таких, навроде Сеньки Кривого?

— Не... не думал. Если б это кто из... из живых людей делал, то вся округа уже знала бы, кто именно, и об оборотне даже разговору бы не было.

— У вас, выходит, все обо всех всегда знают?

— Жизнь наша такая. Вот поживешь тут, начальник, сам поймешь.

И тут мы оба вздрогнули — даже я вздрогнул, хоть и умел себя сдерживать — потому что волчий вой раздался, и довольно близко, надо сказать. Мы услышали, как невдалеке за окнами испуганно заржали лошади, как заорали наездники, пытаясь заставить стоять их на месте. Потом топот послышался, тень перед окном промелькнула — одна из лошадей понесла.

— Плохо придется кому-то из ваших, — заметил я.

Парень был бел, как полотно.

— Он... он вышел на охоту. Конец...

— Эх ты, угонщик-конокрад, атаман-душегуб, — я встал и надел шинель. — Кому-то конец, это ясно. Я отучу эту тварь скулить и людей пугать. Пошли.

— А... А Гришка? — заикнулся парень.

— Выпущу я его, выпущу. А пока пусть посидит. Целее будет, чем сейчас вместе с вами шастать.

— Дурак ты, начальник, честное слово, дурак, — говорил парень, идя за мной. — Не обидься только, но зря ты... Не зная броду, суешься в воду... Пропадешь ни за грош...

— Пропаду — в мою память выпьешь. Если успеешь. Тот, кто вместо меня приедет, никому тут спуску не даст. Свистни лучше камрадам своим, пусть одолжат мне лошадку хорошую. Пехом не особенно угонишься, да еще по бездорожью нашему...

Мы сошли с крыльца и чуть отошли вдаль по улице.

— Ребята, лошадь начальнику, у кого она еще слушается! — крикнул в темноту парень.

— У меня всякая лошадь послушается, — заверил я.

Ко мне втроем они подтянули дрожащую всем телом лошадь. Я себя не подвел и в лужу не сел. Нормальненько так вскочил на нее, потрепал, погладил, пошептал — дал ей мою руку почувствовать.

— Ну, нам ли волков бояться? — сказал я ей. — Или того, кто за волком прячется? Ты у нас штучка иностранная и не знаешь, что в этих краях волков в жизни не водилось, и не допустим мы, чтобы один приблудный разбойник всю округу пугал.

Лошадь приуспокоилась, и мы помчались во тьму. Воющий зверь — или кто бы он там ни был — блуждал где-то поблизости. Я держал путь на его голос, по неосвещенной дороге, иногда притормаживая лошадь и прислушиваясь, чтобы поточнее определить направление. Какие чувства мной владели? Ну, может, азарта было чуток... А так — никаких... Я, понимаешь ли, за несколько часов в другую жизнь с ходу нырнул, как в ледяную воду, в перекореженный какой-то мир, где люди и мыслили, и говорили, и действовали по-другому, и надо было подстраиваться под их вывихнутое и сумасшедшее существование, чтобы тебя не то что поняли, а хотя бы услышали — чтобы не казался ты рыбой, беззвучно разевающей рот; и вот эта странность, вот это ощущение, будто спишь наяву — а во сне ведь все законы реальности нарушаются, нет ни логики, ни земного притяжения, и во сне ты не удивляешься, когда, сделав шаг по своей комнате, чтобы выключить телевизор, ты вдруг опускаешь ногу на глухую тропку посреди чащобы... Ты принимаешь это, как законы сна...

Довольно скоро я понял, что мы все больше забираем к дальнему железнодорожному переезду за складами. И направил туда лошадь напрямик, надеясь успеть и перехватить воющее существо.

— Ну, давай, давай, давай... — понукал я. Лошадь, как ни странно, неплохо была ухожена, и шла легко и ровно.

Вот и переезд. Я «вальтер» вытащил, заранее готовясь к любым неожиданностям. Переездом мало пользовались, и чистый незатоптанный снег поблескивал на нем. По правую руку темнели склады, а дальше — черный провал, спуск к прудам.

И за переездом, где дорога белела, почудилась мне какая-то тень. Я попридержал лошадь и направил ее через переезд шагом. Вой вдруг умолк. Но тень оставалась на месте, и была она, похоже, довольно велика.

Теперь бы только определить, кто отбрасывает эту тень, и не стрелять ни в коем случае. Хорош я буду, если продырявлю шкуру какой-нибудь бездомной дворняжке или вообще какой-нибудь неодушевленный предмет изрешечу. На том можно будет и крест ставить на моей милицейской карьере — в такое посмешище превращусь, что долго не забудется.

Мне показалось, что тень слегка дрогнула. Может, это был обман зрения. А может, и нет — лошадь нервничать начала. Я похлопал ее по шее, и мы медленно-медленно стали сближаться с тенью. Лошадь дернулась и заржала — коротко и тихо. Этого было достаточно, чтобы тень метнулась в сторону.

— Стой, стрелять буду! — заорал я.

И оно помчалось — с тяжелым дыханием, прячась за вагонами, пробираясь в ту сторону, где к путям выходил мысок небольшого перелеска, — явно намереваясь ускользнуть под прикрытием этого перелеска. Я поскакал вдоль путей, по звуку преследуя убегавшего. Двигался он на удивление быстро. И все-таки я его нагонял. И до просвета между двумя товарными составами я успел раньше него. Вскинув пистолет, я приготовился выстрелить, что бы ни появилось в просвете.

И вот оно появилось, и я выстрелил — ему под ноги, и оно уставилось на меня. Нет, это был человек — во всяком случае по общим очертаниям. Снег отсвечивал, и луна выглянула, и я мог достаточно его разглядеть. Вид у него был отвратительный. Бугорчатый лысый череп, огромные глаза, скорей гасившие свет, чем отражавшие, только в самом центре тлели красные огоньки, и весь он то ли шерстью зарос, то ли в мохнатое тряпье замотан с головы до пят, и ноги у него босые, и ступни ног крупные и словно бы изуродованные.

Он стоял не шевелясь, а я держал его под прицелом.

— Ты кто такой? — спросил я. Ни страха, ни удивления я не чувствовал — и эту уродину воспринимал как данность, как продолжение моего нелепого сна наяву, где все может случиться. А вот лошадь нервничала, вела себя так, словно запах, исходивший от этого существа, был ей чужд и страшен.

— Ты что, волком, что ли, пахнешь? — продолжал я, видя, что отвечать мне он не собирается. — Ну, что молчишь, Тарзан доморощенный? Ты, что ли, здешний народ грызешь?

Тот молчал, стоял не шевелясь — и с каждой секундой нравился мне все меньше. Еще сообразить надо было, как его задержать и доставить по назначению. Стрелять в него мне не хотелось, но и добром он, похоже, не пойдет — просто не поймет, чего я от него требую.

И тут снова волк завыл — не слишком далеко, очень отчетливо. И босоногий мужик весь затрясся, рванулся с места и понесся во тьму. Я с места пустил лошадь полным ходом и поскакал за ним между путей, между двух товарных составов, как бы по длинному-длинному коридорчику. Зря я так сделал — он поднырнул под вагон и выскочил с другой стороны, а мне оставалось лишь скакать, пока состав не кончится. Он за это время уже за десять километров уйдет.

Кто ж он был такой? Волчьего воя он явно боялся не меньше всех прочих местных жителей. Однако шляться по ночам не боится. А может, он не от волка драпает, а к волку спешит? И неужели его до сих пор никто не встречал? Конечно, мог он внести свой вклад в небылицу о вурдалаке. Один раз такого увидишь — надолго запомнишь.

Я доскакал до очередного просвета между расцепленными вагонами и поехал вдоль путей с другой стороны. Безумец, как я и полагал, исчез уже бесследно. Но волчий вой продолжался, и я повернул лошадь туда, откуда он доносился.

И опять мы вернулись к железнодорожному переезду. Вой был где-то совсем рядом. Я остановил лошадь, прислушиваясь. Да, вон за тем кустарником, за густыми переплетенными ветками, жестко торчащими в морозной ночи.

Неужели я не поймаю эту тварь, кто там она ни есть? Точка, из которой доносился вой, была мне вполне очевидна. До нее было метров пятьдесят. Я взвесил пистолет в руке — и тяжесть привычна, и пристрелян он мной за два года — не глядя знаю, куда из него пуля пойдет.

И я выстрелил. Так по моему рассказу выходит, сложиться может впечатление, что я слишком часто за пистолет хватаюсь. Нет, я всегда был очень хладнокровен. Но тогда другая жизнь была, и порой лучше было выстрелить, чем не выстрелить. После

войны к стрельбе привыкли и долго потом отвыкали без нее свои проблемы решать.

И раздался в ответ вопль боли — такой боли, перед которой все равны, когда не поймешь, кто вопит, зверь или человек. Такая, знаешь, смесь звериного страдания и человечьей жалобы. Ну, вот...

— Нет, — сказал я, — кто бы ты ни был, а ты из нашенского мира, и больно тебе, и тело у тебя есть. Вот теперь ты от меня не уйдешь. И я поскакал к кустарникам. В них все было тихо. Я объехал их с другой стороны, снег мягко отсвечивал, от кустарников тянулся темный след. Я чиркнул спичкой, чтобы в цвете убедиться. Так и есть — кровь.

И я поехал по следу, не сомневаясь, что далеко этот зверь от меня не уйдет.

Ехали мы минут десять. Видно, в одурении боли зверь сперва мощный рывок совершил. Ничего, сила из него быстро выйдет. След вел от железной дороги, потом стал поворачивать назад.

— А след чей был? — спросил Калым.

Высик заново раскурил потухшую папиросину, оценивающе глянул на бутылку — сколько в ней осталось — и, кивнув Калыму, чтобы тот наполнил их рюмки, ответил:

— Звериный след был, как есть звериный. То есть сначала.

— Как это — сначала? — удивился Калым.

Высик приподнял рюмку, приглашая Калыма присоединиться, и, когда они выпили, тихо проговорил:

— А вот так. Возле железнодорожных путей след стал человечьим. Сначала я наехал на примятый снег, весь в пятнах крови, будто кто-то там валялся и крутился, а после уже пошел человечий след.

— Босых ног? — спросил Калым?

— Нет, обутых. В сапоги.

— Но, значит, должен был быть человек, как-то связанный и с волчьим воем, и с убийствами, и с чем там еще, — говорил Калым. — Я вас так понял, в те времена жизнь в наших местах протекала у всех на виду, и будь кто причастен к явлениям оборотня, его бы «вычислили» — если б не наверняка знали, то сильно подозревали, и вы бы почувствовали, что у них подозрения есть. Но они, насколько я понимаю, были искренни, утверждая, что никто из местных жителей к этим жутким делам не причастен.

— То-то и оно, — сказал Высик. — А не можешь ты представить себе такого человека, который, так сказать, психологически был бы для них невидимкой? То есть человека, которого никакое подозрение не коснется просто потому, что для остальных он как бы и не существует? А? Подумай, подумай.

— А вы догадались, какой это может быть человек? Или выследили его?

— Если ты имеешь в виду ту ночь — то нет, в ту ночь я его не выследил. А догадаться... Да, догадался в конце концов.

— Но как же закончилась ваша ночная погоня?

— Занятно она завершилась. На кладбище.

— На кладбище?..

— Да. Слушай дальше. Я ж говорю, в вывернутый мир я попал.

Так вот, превращение зверя в человека смутило меня не настолько, чтобы отказаться от преследования. Разве что поехал я поосторожнее: не хотелось, чтобы меня тоже нашли с перерванным горлом. Я ехал, стараясь держаться на некотором расстоянии от тех предметов, из-за которых мог бы на меня кто-нибудь выскочить, да еще чутью своей лошади доверялся, надеясь, она так или иначе сумеет предупредить меня о неладном. Вот так, по кровавому следу, мы доехали до маленького кладбища близ деревеньки Митрохино, за Угольной Линией.

След уводил на кладбище, через то место, где рухнул кусок ветхой ограды. Через этот же пролом я и направил лошадь вовнутрь. Лошадь, надо сказать, поупиралась и двинулась между могил с большой неохотой.

По следу мы доехали до могилы с высоким надгробием. И тут след оборвался.

Я внимательно пошарил вокруг — нет, ничего больше. Высокая плита торчит над бугорком, и на все место дерево рядом глухую темь наводит — хоть сучья голы, но ствол толст, густую тень отбрасывает. Я не пожалел еще одной спички, чтобы взглянуть на надгробную надпись: И увидел: «...обоевъ Викторъ ...ович, 1805-186...» И еще цитата какая-то, совсем нечитабельная, на церковнославянском.

Видно, появившееся с самого утра ощущение, будто я участвую в дурной театральной пьесе, — настолько все было нелепо и несуразно и казалось, сейчас рабочие унесут картонные макеты бараков, товарняков, железной дороги, кладбища, и вся труппа выйдет на поклоны, взявшись за руки, и сам я буду кланяться в темное пространство за огнями рампы, за одну руку держа Творогова, а за другую хоть конокрада Гришу... Это ощущение участия в дурной театральной пьесе, еще заострившись на кладбище, подначило меня толкнуть очередную речугу.

— Так тебя и растак! — сказал я. — Думаешь, не знаю, зачем ты меня сюда заволок и именно на кладбище слинять от меня вздумал? Для антуражу, чтобы твоему прикидыванию под оборотня соответствовало. Хочешь сказать, ты в эту могилу ушел? Хрен с два ушел ты в могилу. Раз твоего следа нет, значит, ты исхитрился с этого места каким-то образом перескочить. Не знаю еще, как, но исхитрился. Может, ты где-нибудь поблизости, слышишь меня и хихикаешь надо мной. Забыл, наверное, что тот смеется хорошо, кто смеется последним? Я уже почти все твои уловки раскусил и оставшиеся раскушу. Я уже почти точно знаю, кто ты такой. Да ты и сам, наверно, чувствуешь, что конец тебе пришел. Если слышишь меня, выходи и кончай комедию ломать, тебе же хуже будет, — я подождал и в ответ на молчание пожал плечами. — Твоя воля. Помни, что все равно тебе не больше двух деньков гулять осталось.

Тишина. Может, он уже за десять верст. А может, подстерегает случай на меня кинуться. Завтра при свете надо будет кладбище осмотреть. И я не спеша поехал назад, стараясь держаться открытых мест, чтобы нападение, коли оно состоится, не было внезапным.

Мне было о чем поразмыслить. Все мне теперь казалось инсценированным, и горький осадок появился, гадкое ощущение, что дал я себя поймать на не слишком-то хитрую удочку. И какую роль в инсценировке играет то странное создание, которое я встретил близ железнодорожного переезда? Да наверняка один из местных юродивых. У меня появилось подозрение, и крепло с каждой минутой, что, когда я докопаюсь до сути всей это сумасшедшей истории, она предстанет хорошим пшиком.

И весь день смешался в голове хаотичным комком, слипся, ощетинился, усох, запрыгал куда-то по кочкам сознания беспризорным перекати-полем, и до ощутимости настырно полезли в мозг иные видения, стали мне мерещиться протопленная комната, и рюмка ледяной водки, и чашка крепкого горячего чаю, и чтобы ложка звякала, размешивая сахар, и чтобы расслабиться, наконец, надолго, и книжку или журнальчик полистать с хорошими картинками, чтобы цвета яркие и мягонькое благополучие на этих картинках, и до чего ж истинным показалось мне это мечтавшееся — истинней всего пережитого, а реальность этого дня и многих других дней на фоне моих видений предстала фантомом бесплотным, выморочным дымком. Может быть, я в тот миг впервые видел свою жизнь со стороны, и этот взгляд со стороны, холодно удивленный, помог мне разобраться в себе самом. И едва я увидел истинную цену моего существования и моих занятий — обидно дешевую, задевающую самомнение и исцеляющую от излишнего самомнения, — как все ниточки прошедшего дня начали увязываться друг с другом, и, мнилось мне, начал я понимать, что происходит на этой разоренной войной земле, на этом пространстве, словно накрытом плевком дьявола, — так наги, искалечены и непристроены были даже мысли и поступки живших здесь людей... И во мне самом зверь заскребся, тот зверь, что на долгие годы пристроился у меня под сердцем, и не знаю даже, кому я больше служил, закону или этому зверю... И начал мне нашептывать этот жадный и хищный зверь, как и что могло по всей вероятности произойти..

С тем я и подъехал к милицейской конторе.

Ребята-конокрады меня ждали тише воды ниже травы — одно то, что я пустился в погоню за оборотнем, да еще лошадь при этом ловко укротил, да еще и живым вернулся, произвело на них впечатление, близкое к священному ужасу, что ли...

Забавно работали их ограниченные мозги. Не бояться никакой настоящей власти, которая может и пулю в лоб влепить, и бояться порождения собственной фантазии и уважать власть настолько, насколько власть не разделяет их страха... М-да, разладилось что-то на этой земле,

— Ну что? — спросил парень, являвшийся ко мне для переговоров.

— Ничего. Ушел, — ответил я, слезая с лошади. — Лошадь возьмите. Молодцы, хороший уход за ней блюдете. Вот и сейчас не мешает ею сразу заняться. Она много прошла.

— То есть как — ушел? — спросил другой парень. — Вы его видели?

— Можно сказать, что да. Тень его видел. Ума не приложу, как он, раненый, ухитрился от меня улизнуть.

— Раненый?! — воскликнули сразу несколько голосов.

— Да. Я по кровавому следу шел, рана его кровоточила.

— А потом? — почти умоляюще проговорил тот парень, с которым я вел свои переговоры. — Не тяните, начальник, что потом было?

— Говорю ж, ничего не было. Я по кровавому следу дошел за ним до того маленького кладбища возле Митрохина. А посреди кладбища след взял да исчез у одной из могил. Я пошарил вокруг, но его как языком слизнуло.

Наступила полная тишина. Я внимательно поглядел на ребят.

— Если кто мне не верит, может съездить туда. Хоть сейчас, хоть утром. И кровавый след найдете, и увидите, как мы шли. Может, лучше меня догадаетесь, как он меня вокруг пальца обвел. И мне заодно подскажете. Все-таки местность знаете.

— Да чего тут догадываться? — угрюмо проговорил один из моих удалых конокрадов. — В могилу он свою ушел. Надо завтра открыть могилу, он, небось, лежит там и рану зализывает. Осиновый кол вот только приготовить.

— Вот еще вздумали, могилу разворотить! — заметил я. — Нет, этот гад по земле ходит. Но теперь я до него доберусь, раз он у меня меченый... Да, кстати, насчет моих меток. Где этот, с простреленной рукой? А, вот ты. Ну-ка, покажи руку. До чего ж грязной тряпицей замотал. Порядок, навылет, сквозь мягкие ткани. Но лучше врачу показаться. Пошли, сейчас врача из постели вытащим.

— А Гришку освободить? — подсказал один из парней.

— Да, Гришка, чуть не забыл про него... Сейчас.

Я прошел в здание, спустился к камере, отпер ее. Гришка сидел на нарах, поджав ноги.

— Ты чего, начальник, посередь ночи? — встрепенулся он.

— Выходи, — сказал я. — Мы с твоими друзьями обо всем договорились.

— Я что, свободен?

— Пока что да. А дальше от тебя зависеть будет.

Он пулей вылетел на улицу. Когда я вышел вслед за ним, он уже переговаривался с приятелем.

— Растекайтесь, — велел я. — Больше ничего интересного не будет. И не проказничайте. Раненый, за мной.

Врач жил неподалеку, в домике при больнице. Спать он еще не лег. Я в двух словах объяснил ему, что парень поймал мою пулю по несчастной случайности. Я не особенно и скрывал, что вру напропалую, а он не особенно делал вид, будто верит в мое вранье.

— Пойдем в больницу, — сказал он. — В хирургическом кабинете и осмотрим.

Рану он обработал быстро и отпустил парня.

— Значит, вы наш новый участковый? — проговорил он, прибирая по местам свои причиндалы. — Может зайдете? Посидим чуток, познакомимся. Спиртик у меня есть.

— Кто ж откажется от спиртика? — хмыкнул я. И мы перешли в его домик.

— Ну, как вам первый день в новой должности? — спросил он, разбавляя спирт в мензурке.

— Путаный день, — ответил я. — Просто не пойму, как здесь народ живет. И, самое обидное, не успел приехать, как в эту историю с оборотнем вляпался. Здесь что, все на нем помешаны? Я так понял, что мне спокойной жизни не будет, пока не поймаю кого-нибудь, кто за него сойдет.

— И ловили вы его уже? — спросил врач, ставя на стол две стопочки и выставляя хлеб с луком.

— Ловил. Чуть не поймал. Подранил его. Во всяком случае, подранил того, кто воет волчьим воем. Зверь это или человек, не знаю. Да, скажите, вы по образцу крови можете определить, звериная она или человечья?

— Сложно. В Москву, наверное, отсылать на анализ придется. А вы что, сомневаетесь? Не видели, кого подстрелили?

— Практически нет. Стрелял на звук. Шел по следу. Сначала след был звериный, собачий или волчий, посреди пути вдруг превратился в человеческий. Потом след вообще исчез. На кладбище.

— Ну-ка, ну-ка, это интересно. Поподробней рассказать не можете? Ладно, выпьем сперва. Здоровьичка вам и удачи на новом месте. Уф, хорошо! Так расскажите, что за диво дивное вы преследовали?

— Дойду, в свой черед. Спросить у вас хочу одну вещь. Вы местных сумасшедших, всех этих убогеньких да блаженных, знаете?

— В общем, да. Надзор за ними тоже входит в мои обязанности.

— Есть среди них лысый такой высокий мужик, все время босиком ходит и закутан во что-то волосатое, то ли сам шерстью порос? И глаза еще у него такие... пропадающие.

Врач ухмыльнулся.

— Знаю я, похоже, о ком вы говорите. Расскажу вам о нем, после вашей истории.

— Слава Богу, одной загадкой меньше будет, — заметил я. — Курить у вас можно?

— Можно. Можете и меня папироской угостить.

Мы закурили, и я рассказал ему, как выследил воющую тень в кустарниках, как после удачного выстрела гнался за ней и как преследуемый каким-то образом меня надул.

— Так что, — закончил я, — если обратится к вам кто-нибудь с пулевым ранением, сразу дайте знать мне. Хорошо было бы, если б пуля в нем застряла. Мы бы тогда сразу определили, моя она или нет.

— Лишь бы самолечением не занялся, — сказал врач, разливая еще по одной. — За вашу охоту на оборотня! Будем надеяться, вы подстрелили того, кого надо.

— И еще один вопрос, — сказал я. — Вы осматривали всех жертв или предполагаемых жертв оборотня. Они действительно были так изуродованы? И что вы сами об этом думаете? Все это настолько нелепо... Никак не могу себя убедить, что действительно гибли настоящие люди, если понимаете, о чем я. Развейте мои сомнения.

— А были ли убийства? — проговорил врач с интонацией, явно показывавшей, что он что-то цитировал полуиронически. — Да, были. И жертвы были. Я писал официальные заключения по каждому случаю. Не всегда мои заключения соответствовали истине.

— Стрелочник? Мой предшественник?

— Да.

— Но почему официально про их смерть сообщалось совсем другое?

— А вам не понятно? На нас крепко цыкнули, что никакого оборотня не существует и чтобы мы башку на плечах имели и не сеяли панику среди местного населения. Нам практически дали приказ указывать в заключении любые другие причины смерти.

— Насколько я понял, его, по вашей версии, пырнули ножом при попытке задержания грабителей на складах. Откуда взялась эта версия? Вы ее наобум бухнули или были под ней какие-то основания?

— Основания были. Во-первых, нашли его труп возле складов. Возле тех, что тянутся вдоль Первого Малопрудного спуска. Он валялся возле самой двери одного из них, и впечатление было такое, будто он то ли пытался препятствовать кому-то туда проникнуть, то ли пытался перехватить вылезающего наружу. В одном месте доски были сильно перекорежены и легко поддавались, пропуская внутрь. Во-вторых, смерть его была явно насильственной. Голова почти отделена от тела, у раны рваные края. Такие края бывают, когда убивают напильником. Вот только напильником голову таким манером не отрежешь.

— Кого-нибудь обвинили в его убийстве?
— Разве в деле этого нет?
— Самого дела нет. Некому было его составить, раз он мертв.
— Да, наверно, все бумаги энкеведешник с собой забрал, — кивнул врач, — свалили все это на Сеньку Кривого. Его банда любит по складам шуровать, и ребятки у него отчаянные. Ему, знаете, одно убийство больше навесить, одно меньше, роли уже не играет. Такой хвост за ним тянется, что его, наверно, и живьем брать не будут. Пристрелят сразу же, как особо опасного.
— Готовилась какая-то акция по ликвидации его банды?
— Энкеведешник об этом упоминал, — ответил врач. — Но я его понял так, что это еще только планируется, на будущее. А пока на наш район рукой махнули. Похлеще забот хватает.
— Удивляет меня, что на наш район рукой махнули, — поделился я своим недоумением. — Тут у нас и угля завались, и склады забиты ценными вещами — и трофейными германскими, и американскими, по всяким ленлизам пришедшими. Казалось бы, какому району в первую очередь внимание надобно, как не нашему? Где еще такое скопище материальных ценностей? Так нет вам, шпана у нас вольнее ветра в чистом поле гуляет, оборотни какие-то рыскают, люди забыли, похоже, как закон выглядит. Странно.
— Я об этом не думал, — признался врач. — Воспринимал как данность. Ну, есть склады, и есть, понимаете... Как не думаешь, что у тебя есть стул или форточка, принадлежность места, и все... Да, странное разгильдяйство, если подумать... Словно нарочно все это на разграбление оставлено. Послушайте, — он ближе наклонился ко мне и понизил голос, — а может, тут вредительством попахивает? А? Диверсия, понимаете, утаивание товаров от народа, чтоб недовольство вызвать. И с этой же целью предохранительные органы убраны. — Он так и сказал, «предохранительные», видно, оговорился в запале. — Чтоб волю всякому темному элементу дать.
— Кем? — спросил я.
— Что «кем»? — недопонял он сначала.
— Кем убраны, если так? Ведь убрать их, оставив единственного милиционера на весь район, без военной комендатуры, без охраны железнодорожной, мог только человек, который власть имеет приказы отдавать. Схватываете?
— Схватываю. — Врач что-то взвесил в уме. — Да, тут ошибки допустить нельзя. Сам еще погоришь, если не в того пальцем ткнешь. Нет, имен называть не буду. Но если подозрения у меня будут, поделюсь с вами.
— Поделитесь обязательно, — поддержал я его инициативу. — Теперь о еще одном погибшем, о том неизвестном мужчине, что искал работу на конезаводе. Ведь и его вы осматривали?
— Да, я. Убит тем же способом, что и остальные жертвы оборотня.
— И ничего необычного?
— В каком смысле?
— В деле указано, что одет он был прилично и совсем не выглядел голодающим. Словом, это ухоженный мужичонка был. Зачем ухоженному мужичонке — с профессией, наверно, квалифицированному, во всяком случае, привыкшему к хорошей и сытной городской жизни — искать работу в глуши, без жилья толкового, почти без жратвы, и за которую копейки платят?
— Действительно он выглядел вполне обеспеченным?
— Ну да, то, что от него осталось. Тело упитанное, одежда свежая, скорей можно было принять его за чиновника, заехавшего в район по служебным делам, чем за человека, ищущего работу. Документов при нем не было, и личность его мы установить не смогли. Больше я ничего вам не могу рассказать.
— Ладно, — махнул я рукой. — Интересная история с этим мужиком, вот только зацепиться в ней не за что. Будем танцевать от того, что есть. С утра нам надо будет кровавый след оглядеть. Может, вы со своей врачебной точки зрения что-нибудь разглядите, чего я не могу. Знать бы, кто ранен, зверь или человек... Да, а теперь об этом чудище юродивом. Вы действительно знаете, кого я имею в виду?
— Уверен на сто процентов, — проговорил врач. — Странно только, что он шастать по округе отправился. До этого он вообще из закутка не выходил, словно

боялся чего-то. Мы за ним не особенно следили, потому что он безвредный. Думали его сначала приспособить к дровам, но он даже работать толком не умеет. Ни пилить, ни складывать поленницу, ни печку топить. А, чего там долго говорить, пойдемте. — Он встал и слегка поежился. — Пригрелся я и разморился чуток после спирта, неохота на улицу вылезать. Но ладно, заодно и вас провожу. А там — утро мудренее.

Он накинул пальто и шапку, и мы прошли двориком к больничной пристройке, этакому сарайчику, прилепившемуся к двухэтажному зданьицу. Он толкнул дверь сарайчика, та открылась со скрипом. Врач включил фонарик и посветил внутрь.

— Вот, смотрите, — сказал он. — Этот?

В сарайчике на куче грязной соломы спало то самое страшилище, которое я встретил на железнодорожных путях. Босоног; одежда его, как мог я теперь разглядеть: ошметки всяких полушубков, сметанные вместе на живую нитку, да еще какие-то брюки, по колени оборванные, были на него напялены, — видно, для того, чтобы его стыд прикрыть. Рядом с ним стояли две мисочки — с водой и с какой-то похлебкой.

— Он, он! — полушепотом воскликнул я. — Кто он такой? Откуда он взялся?

— Да кто его знает, кто он такой и откуда он взялся. Подобрали его осенью, он возле одной деревеньки шатался. Напугал сначала всех до смерти, чуть не погиб, хотели на него в дубье идти. Но, к счастью его, заметили, что он смирный и сам всех до одури боится. Подкормили его, потом просто за руку взяли и привели сюда: на, мол, доктор, лечи убогонького. Уж я с ним и так, и эдак возился, чтоб хоть одно разумное слово из него выжать. Без толку. Если и была в нем когда искра разума, то угасла она окончательно и навсегда. Он и холоду почти не чувствует. И реакции только такие: голоден — сыт, страшно — не страшно. Когда голоден, скулит и жалуется.

Видно, свет фонарика потревожил спящего. Он заерзал во сне и стал перебирать руками и ногами, визгливо прилаивая — ну, в точности как собака, — потом резко сел и обалдело на нас уставился. Увидел меня — и весь сжался. Перевел взгляд на врача, успокоился вроде, встал на четвереньки, попил воды из миски, покрутился волчком на соломе и опять завалился на боковую.

— Совсем по-волчьи, — прошептал я. — Маугли какой-то. Вы о нем наверх доклада не отсылали?

— Отсылал несколько раз, но без всякой реакции. Конечно, кому сейчас интересен какой-то умалишенный. Живет при больнице — и пусть живет. Ведь даже затрат на себя не требует.

Он притворил дверь сарайчика, и мы пошли к воротам на улицу.

— Странно, что местный люд не связал его с оборотнем, — заметил я. — Ведь повадки у него волчьи. Неужели никто на это внимания не обращал? Я б не удивился, узнав, что его толпа на куски разорвать пыталась.

— Наоборот, — ответил врач, — на него смотрят, как на защиту от оборотня. Как на талисман, что ли, или не знаю... Понимаете, — добавил он, поймав мой удивленный взгляд, — юродивый на Руси всегда считался Божьим человеком, и нечто вроде этого до сих пор сохранилось в сознании. Я это понял, когда однажды застал моего санитара — здорового мужика — у двери сарайчика. Наш блаженный как раз поскуливал жалобно — проголодался или болело у него что. Так знаете, что сделал наш санитар? Он пробормотал испуганно: «Господи, помилуй, святой человек по новой жертве плачется». И быстро перекрестился. Потом оглянулся украдкой, увидел меня и густо покраснел. Я сделал вид, будто ничего не заметил. Но такое отношение к нашему пугалу бессловесному я замечал и у других местных жителей. На него смотрят, как на заступника перед Богом, который старается поменьше жертв допустить и который, может быть, вообще их не допустил бы, если б не людские грехи. Особенно у старушек это заметно. Наша уборщица мне как-то в глаза сказала, кивнув на сарайчик: «Опять он скорбит, бедный, что нагрешили мы много, и он не может руку гнева Божьего от нас отвести. Видно, нынче ночью опять упырь кого затерзает». М-да, словом, его волчьи повадки... На них смотрят как на дарованную ему Богом способность чувствовать движения и замыслы оборотня — на связи с ним быть сверхъестественной — если хотите, и своими средствами предупреждать нас о близости беды. Суеверия, знаете.

— Да-да, сами исчезнут, когда социализм построим, — закивал я. — Значит, с самого утра пойдем следы осматривать. Спокойной вам ночи. ...Да, кстати, — повернулся я, уже выйдя за ворота, — часто на танцульках поножовщины и драки случаются?

— Почти каждый день, — ответил врач. — До смертоубийства доходит редко, а покалечить запросто могут. Народ после войны разряжается.

Я еще раз кивнул и зашагал прочь. За мной числилась койка в одном из домов рабочего поселка, в полубарачном таком здании. Но я решил пока что ночевать в конторе. А с первой зарплаты комнату где-нибудь найду, в отдельном домике, у какой-нибудь старушки. Словом, с жильем потом разберемся.

Два солдата так и сидели в предбанничке, именуемом караульным помещением.

— Свободны, — сказал я. — Можете идти — если есть, куда идти. Вы-то где ночуете?

— В вагоне караульном, что на втором запасном пути стоит, — ответил один из них.

— И то хлеб. Вы сколько времени уже здесь?

— Пятый день. После убийства прежнего милиционера нас сюда прислали. В ваше подчинение.

— Ладно, сегодня я с местом знакомился и вольный день вам дал. Завтра в восемь всем быть тут. И ночью не слишком крепко спите, поглядывайте все-таки, нет ли на путях и возле складов какой-нибудь возни.

— Эти пять дней все тихо было, — сказал первый солдат.

— Вы эти пять дней на танцах дежурство несли? — спросил я.

— Не то чтоб несли... Заглядывали. Нам велели до вашего прибытия охранять участок, главные точки патрулировать и принимать жалобы. Ну и вмешиваться, пресекать, если что-нибудь серьезное.

— Высадили сюда и самим себе предоставили?

— Да, вроде как.

— В местную жизнь, словом, вы не очень совались? Что ж, может, оно и правильно. Могли и дров наломать. Ладно, ступайте. Завтра в восемь — как штык.

И они ушли. Какое-то время с улицы еще доносились их голоса, потом все стихло. Я наскоро ополоснул лицо и руки под умывальником и соорудил себе постель на потрепанной кушетке из шинели вместо одеяла и жесткой подушки, явно уцелевшей от какого-то развалившегося кресла. Потом я прошелся и проверил запоры на дверях и окнах. Может, и стоило оставить караульных, все-таки их обязанность... Но я должен был доказать всем, кто мог за мной наблюдать, — если был я кому-то интересен, — что считаю этот район своим районом, где я хозяин, и никакие нападения на отделения милиции — которые, надо сказать, частенько приключались в те годы — меня не страшат.

А не превращаю ли я сам себя в подсадную утку, подивился я невольно. Может, я в глубине души и хочу, чтобы жданный гость пожаловал и чтобы одним махом весь узел развязать.

Все, утро мудренее. Я велел себе проснуться в полвосьмого, вытянулся на кушетке, укрывшись шинелью, отвинтил колпачок своей фляги, сделал несколько глотков водки и попытался еще поразмыслить над событиями дня на сон грядущий.

— Одержимые... — пробормотал я. — Психоз какой-то...

— Да, все здесь одержимые, — отозвался голос рядом со мной. — Такой психоз — он как зараза. Вы уже тоже больны.

Я присел и увидел, что над моей кушеткой возвышается расплывчатый силуэт. Вглядевшись, я узнал врача.

— Как вы здесь оказались? — спросил я.

— Предположим, при всей вашей предусмотрительности вы все-таки не заперли переднюю дверь?.. — улыбнулся он. — Да нет же, не беспокойтесь, вы вполне аккуратны, просто ваш предшественник дал мне ключи.

— Но зачем вы пришли? — спросил я.

— По-моему, я уже сказал, вы успели уже подхватить вирус психоза, которым больны все жители округи. Психоз этот проявляется по-разному. Главный его признак — погружение в какую-либо манию, которая и становится смыслом жизни. Кто-то, как мотылек на свет, тянется к танцам с неодолимым желанием

выплеснуть в драке все свое темное и дурное, кто-то прикипает к ворованным лошадям, кто-то смакует чудовищные слухи, кто-то чистит склады и потрошит встречающихся на темной дорожке, кто-то из фабричных пьет, чтобы поддержать тупое оцепенение от смены до смены, и неизвестно еще, какие левиафаны блуждают под гладью темных вод его летаргической души. И для каждой мании находятся практические и общежитейские объяснения — один хочет жить получше, посытнее, другой хочет забыть о дурной жизни, и так далее. Но на самом деле... Вы не читали, что по последним исследованиям в мозгу перелетных птиц есть намагниченная дробинка, и именно поэтому они так хорошо ориентируются в перелетах на огромные расстояния? Вот такая же намагниченная дробинка безумия сидит и в послевоенных мозгах, и влечет всех вдоль одной магнитной линии, и частые помешательства скапливаются и сливаются в одно общее, массовое, и словно выброс в атмосферу происходит, и порождаются фантомы, оборотни, обретающие реальность, потому что страх психоза реален. Это облако психоза обволакивает и поглощает всякого, кто с ним соприкоснется.

— И в чем же, по-вашему, мой психоз? — спросил я.

— В том, что желание поймать оборотня становится у вас всеподавляющим. Семя этого желания заронило в вас уже первое упоминание об оборотне, и вы, я бы рискнул предположить, ехали в район с заранее лелеемой мыслью уделить ему внимание больше, чем всяким стандартным преступлениям. Вы бессознательно все построили так, чтобы как можно быстрее взяться за его поимку, и готовы даже были пренебречь своими прямыми обязанностями. Само слово «оборотень» показалось вам очень соблазнительным. В первый же день вы устремились в погоню за ним. И теперь опять будете ждать тьмы, чтобы за ним погнаться. Так и пойдет. Постепенно мысль о преследовании вытеснит все остальные, вас маниакально заклинит на этой идее, и вы даже не будете понимать, что вдохнули от облака отравляющих газов всеобщего психоза, и это отравляющие газы массового безумия искажают ваше восприятие. Маньяки всегда воображают, что мир можно лепить по собственному желанию, что мир безропотно покорен и свежей глиной мнется в их руках. Все нежелательное, по их представлениям, развеется сном. Так обалделый хулиган на танцах, втыкая нож под ребра разозлившему его приятелю, где-то в глубине души уверен, что ничего из этого не воспоследует, что к утру все развеется сном и что, может быть, завтра они с тем же самым приятелем снова окажутся на танцах, чтобы снова затеять ту же самую поножовщину. Улавливаете, о чем я? Так и для вас единственной реальностью станет ваша погоня за призраком. И, может быть, вы непроизвольно выведете за рамки реальности даже совершаемые им убийства, потому что не это для вас будет важно. Важна будет борьба с фантомом, еженощное испытание своей силы. Вы уже усомнились, и вопрос мне задали, а вправду ли были жертвы и трупы. Не дойдет ли до того, что вы не поверите в них, даже если увидите собственными глазами? Окинете равнодушным взором, составите рапорт и опять помчитесь в свою погоню — не ради мести за убиенных, а ради удовлетворения собственного безумия.

— Что за чушь вы говорите! — возмутился я.

— Совсем не чушь. Может, я объясняю несколько невнятно и туманно, но идею мою вы должны ухватить. Я хочу вам помочь, вылечить вас, пока не поздно.

— Погодите, погодите! — Я свесил ноги с кушетки и задумался. — По-вашему, жизнь здешняя нечто вроде сна, да? Потому и кажется, будто ее можно лепить по собственному желанию? Но ведь всякая мысль, приходящая во сне, спешит стать зримым образом, реальностью, приятна тебе эта реальность или нет, хочешь ты ее или нет. Ну, например. Я во сне иду по улице, и мне приходит в голову мысль: «На этой улице живет очень противный зануда. Как бы с ним не встретиться». И — глядь! — он уже идет мне навстречу, разулыбившись до ушей, и ты понимаешь, что теперь он пристанет, как банный лист... То есть, подумать во сне о чем-то неприятном — это все равно что вызвать огонь на себя. А нельзя ли так и оборотня накликать на себя, чтобы покончить с ним раз и навсегда? Я ведь думаю о нем — значит, он должен явиться.

— Но ведь не только о нем вы думаете? — возразил врач.

— Не только о нем. Думаю я и о том, как мне обезвредить банду Сеньки Кривого. Этим ведь тоже придется заниматься — и чем скорее, тем лучше.

— А вы не думали о том, что Сенька Кривой уже не жилец?

— В каком смысле? В том, что дни его в любом случае сочтены, и вопрос лишь, когда спецкоманда перебьет всю его банду?

— Нет, в другом. В том именно, что слишком он охоч грабить склады, оставленные сейчас без охраны.

— Погодите... — Я опять задумался. — Вы намекаете, что для оборотня явно связано со складами что-то важное и что он убивает тех, кто оказывается возле складов в неурочный час? И что Сенька Кривой приговорен... своей манией, если пользоваться вашими словами?

— Совершенно верно. И кто знает, может быть, оборотень спас жизнь семерых солдат, потому что банда Сеньки планировала при сегодняшнем налете на склады перебить их сначала, сонных, в караульном вагончике и забрать их оружие? Так злые силы служат во благо, сталкиваясь между собой.

— Остановитесь, — хрипло проговорил я. — Что это вы начали говорить — и в прошедшем времени?.. «Оборотень спас»... «Злые силы послужили во благо...» Вы хотите сказать, что оборотень и Сенька Кривой не поладили и Сенька уже лежит возле складов с оторванной головой?.. Откуда вы знаете?.. — Я стал нашаривать сапоги. — В любом случае, мне надо бежать на место происшествия...

— Зачем вам куда-то бежать? — оскалился врач. — Получайте то, что хотели.

И он приподнял мешок, лежавший все это время у его ног — но вплоть до этого момента незаметный, тенью сливавшийся с темными очертаниями его фигуры, — и вытряхнул на кушетку чуть ли мне не на колени что-то круглое и безобразное. И я увидел оторванную человечью голову, редкие бурые волосы слиплись от крови, нос перебитый с широкими ноздрями, один глаз затек, подернут тусклой белесой пленкой, и лишь второй глаз смотрит широко и выпученно. Я всю свою волю собрал в кулак, чтобы не вздрогнуть, не заорать, не выдать ужаса и отвращения. Нет, я напряг все мускулы, заставляя себя сидеть спокойно, и быстро сунул руку под подушку, за «вальтером». А врач запрокинул голову и завыл тонким жалобным воем, и мне показалось, что во тьме блеснули его удлиняющиеся клыки...

И я очнулся. Ну, конечно, всего лишь сон. И никого рядом, и лишь одно из окон дребезжит под ветром — видно, этот звук и превратился в моем сновидении в тонкий волчий вой.

Я только ругнулся и опять отвинтил крышечку фляги. Приложился к фляге несколько раз, взглянул на часы. Пять утра. У меня еще два с половиной часа сна. Я устроился поудобней — и эти два с половиной часа проспал уже без всяких сновидений.

Проснулся я ровно в половине восьмого. Я, как ты знаешь, умею ставить свой организм словно будильник, этакие биологические часы во мне тикают. Встал, крепкого чаю себе заварил, отпер входную дверь и сел пить чай.

К восьми подошли солдаты. Я провел с ними короткую беседу. познакомился получше, по фамилиям и именам, постарался понять, кто на что способен, распределил им обязанности на день.

— Я сейчас уеду на несколько часов, если что — сразу дежурному докладывать. Он у нас навроде связного будет. Я буду заглядывать в течение дня, узнавать, что и как. Дежурный, заступайте.

Назначенный дежурным уселся при входе в здание, в полукомнатке-полуприхожей. Они попробовали было заикнуться, что одному дежурному скучно будет, но я им объяснил, что у нас здесь не развлечения. И шестеро остальных ушли попарно в назначенных мной направлениях обхода. А я сел за телефон. Всего два аппарата было в то время в округе — в отделении милиции и на почте. И оба работали отвратно. Но я все-таки вызвонил областного начальника, «крестного» моего.

— Ну, как на новом месте служится? — спросил он сквозь хрипы и трески в трубке. — Есть проблемы?

— Проблем особенных пока не имею, — ответил я. — Кроме того, что народ здесь совсем оголтелый, никакой власти над собой не признает. Вчера я два раза пальбу открывал, еле сладил со стервецами.

— Ну-ну, ты там не очень шали, — встревожился начальник. — Не забывай, что это не фашисты какие-нибудь, а наш родной народ все-таки. Негоже палить в него направо и налево. Уложил кого-нибудь?

— Нет, не уложил. Я ж аккуратно. А вот что вам надо знать — я оборотня подранил.

— Ты... ты полегче там! — Начальник начал сердиться. — Что ты несешь? Разве у нас с тобой об оборотне разговору не было?

— Разговор у нас был, чтоб не допускать всяких вредных религиозных толков, — ответил я. — Я и не допускаю. А какой-то бандит, прикидывающийся оборотнем, здесь имеется. Ну, знаете, туману напускает, чтобы легче ему было свои дела делать. Сейчас с врачом поедем снег с кровью выковыривать, на анализ нужно кровь отослать. Но что подранил я того, кто прикидывается оборотнем, — даю голову на отсечение.

— Смотри, головы не потеряй, — сказал начальник.

— Не потеряю. Вот привезу его вам денька через два, с руками за спиной, тогда он вам сам и расскажет, как и для чего он на себя эту маскировку под оборотня наводил.

— Резко ты начал, — хмуро заметил начальник. — Даже слишком резко. Ты лучше за местной шпаной присматривай, она совсем от рук отобьется, пока ты оборотня ловить будешь... — он все-таки принял это слово, «оборотень», и употребил его, не слишком скрипя зубами. — Вот что, дело тут серьезное, так я лучше сейчас уполномоченного НКВД вызвоню, он, наверно, сразу к тебе и приедет. Без него ничего не предпринимай, ничего. Сиди и жди.

И он повесил трубку.

— Вот и поговорили, — хмуро заметил я. Делать было нечего, я остался на месте. Решил еще раз проглядеть все документы, связанные с оборотнем. Открыл сейф, вытащил рапорты и записи, принялся их листать. Как и следовало ожидать, новых зацепок я в них не нашел. Только вопросов еще больше возникло. И один вопрос — самый главный — вырисовывался все отчетливее: если оборотень убивает не наобум, абы кто попадется, то убивать он может лишь по двум причинам — либо тех, кто ему досадил, либо тех, кто узнал о нем слишком много. В любом случае он убивает, преследуя какую-то свою выгоду. Что за выгоду он может искать?

Разложив на столе карту местности, я принялся отмечать на ней точки совершения убийств. Подумав немного, отметил и путь от железнодорожного переезда до кладбища, по которому я преследовал оборотня. Вырисовывался треугольник с вершинами на конезаводе, в деревне Митрохино и у дальних складов Первого Малопрудного спуска. Случайный треугольник или нет? Предположим, — просто чтобы начать откуда-то — не случайный. Значит, по этим трем вершинам мне и надо пройтись. Если, конечно, позволят мне заниматься этим делом, не отнимут. По тому, как ситуация оборачивалась, я вполне отчетливо понимал, что меня с моим расследованием могут и тормознуть — вот только в толк не мог взять, почему. Да, наверху явственно не желали любых упоминаний об оборотне — и не желали, чтоб кто-нибудь уделял ему пристальное внимание. Слишком не желали, подумалось мне, и все это неспроста. Может, это акция НКВД какая-нибудь? Может, идет работа по раскрытию какой-нибудь диверсии, и поэтому к оборотню нельзя до поры привлекать внимания? Это вообще ни в какие ворота не лезет. Но тут на каком-то обходном витке мыслей я вдруг понял, что напоминает мне этот бесхозный и разоренный район: гигантскую ловушку. Этакую, знаешь, мышеловку с кусочком сыра или огромную клейкую ленту для мух. Воображение мое играет впустую или я приблизился к истине?

Тут я опомнился от своих размышлений, потому что на мой стол упала тень. Я поднял взгляд — в дверях стоял врач. И вот ведь у снов сила какая: знал я, что приснилась мне полная чушь, а все равно внутренне похолодел и напрягся, увидев его милое, ординарное, совсем не вурдалачье лицо.

— Я ждал вас, ждал и решил навестить, — сказал он. — Уже давным давно рассвело, я думал, мы еще часа два назад на месте будем. Что с вами? Почему вы застряли? Так народ и все следы перетопчет. Слух уже пошел, что новый участковый оборотня ранил. Многие уже смотреть пошли, а скоро набежит еще больше. Так и все хорошие образцы погубят. Да и погода на тепло пошла, кровь может уйти вместе со снегом.

Показалось мне, или он в самом деле как-то странно приглядывался по сторонам — жадной такой украдочкой?

— Я наверх доложил, и мне велено уполномоченного НКВД ждать, — объяснил я. — Вместе с ним отправимся. Хотите — в больницу возвращайтесь, хотите — вместе со мной энкеведешника дождитесь. А я вас чайком попотчую. Сладким.

Он присел, а я опять вытащил свой вещмешок — все мое имущество, с которым я прибыл, и были в нем остатки от моего запасца сахара и чаю да кой-какие никчемные вещички — и извлек все необходимое, и чай сготовил, и сели мы с врачом покалякать в ожидании уполномоченного.

— Все документы по оборотню штудируете? — спросил врач, кивнув на бумаги на моем столе.

— Штудирую, — меня позабавило употребленное им слово, и я решил взять его на вооружение, чтоб самому порой использовать. — И, знаете, забавная картинка получается.

— Какая? — полюбопытствовал он.

— А такая, что этот оборотень — единственный здесь, благодаря кому хоть какой-то порядок держится. Только страх перед ним и отпугивает местную нечистую братию от того, чтобы все склады разграбить да ночи напролет другие непотребства творить. Без него здесь никто не справится. И я не справлюсь. Вот он я — одна голова, две руки на весь огромный район. Вот я и думаю, — усмехнулся я. — А какого хрена мне за этим оборотнем гоняться? Он же, выходит, мой первый помощник. Не лучше ли оставить его в покое? Ну, загрызет он иногда кого-нибудь, зато хоть по ночам буду спать спокойно — и жертв меньше будет, чем без него.

Врач ошеломленно меня слушал.

— Вы это серьезно? — спросил он после паузы.

— Серьезно — не серьезно, а суть проблемы улавливаете?

— Суть проблемы в том, что у вас мигом руки опустились, как вы нынешнюю здешнюю жизнь увидели? — спросил он.

— Руки у меня никогда не опускаются, — заверил я. — Я говорю, так сказать, с точки зрения целесообразности.

— Пусть волк по ночам воет, людей пугает? Им же безопасней — по домам, взаперти — в целости и сохранности?

— Вот-вот. С волками жить — по-волчьи выть.

— А если люди не хотят выть по-волчьи?

— Да у них вой в душе стоит хуже волчьего. Неужели не слышите? Отними! Ограбь! Прикарманъ! Зарежь! Изгадь! Изуродуй! А вы мне о волках... Вы на волков не смотрите, вы дальше взгляните, по ту сторону волков...

— По ту сторону волков?

— Да, чтобы видеть, что за каждым волком есть человек. Есть такая гадина, которой мы должны интересоваться. А с волками пусть егеря разбираются.

— Не то вы что-то говорите, — кисло возразил врач.

— Вам так кажется, потому что вы в смысл слов моих не вникаете. Думайте, думайте. Не волчий вой, а то, что спрятано за волчьим воем, — вот где наша загвоздка. И вот где наш ответ.

— Вы не верите, что воет всамделишный волк? Вы полагаете, кто-то подражает волчьему вою?

— А разве это так трудно? Сами попробуйте.

Врач пожал плечами, запрокинул голову — совсем как в моем сне — и завыл точно так же, как во сне, тонко и жалобно, похоже на юродивого, находящегося на его попечении.

— Недурно получается, — одобрил я. — Вам бы еще чуток практики, и вас от волка не отличить. А наш оборотень, наверное, еще и тренируется...

— Если тренируется, то где? — спросил врач.

Я взглянул на него недопонимающе.

— Ведь во время репетиций его воя не должно быть слышно, — пояснил он. — Иначе бы его сразу раскусили.

— Не слышно и не видно... — протянул я. Хотел еще кое-что добавить, но тут под окнами конский топот послышался.

— Совсем стыд потеряли — посреди бела дня на ворованных лошадях разъезжают, — обронил врач.

— А кого им бояться... — начал я, но тут знакомый мой конокрад ворвался в помещение весь запыхавшийся.

— Поймали, начальник! — торжественно заорал он. — По вашей примете поймали, по боку его, пулей задетому! Народ его сейчас кончать собирается!

Мы с врачом так и подскочили.

— Не сметь самосуда! — воскликнул я. — Остановить их надо. Где убивают? Кого?

— В Митрохине, Колю инвалида, — объяснил конокрад, явно несколько разочарованный моей реакцией. — А ведь как маскировался, гад! Несчастненький такой, по нему и не подумаешь! Его уже повязали, теперь осиновый кол вытесывают.

— Ну и дикость!.. — вырвалось у врача, но я жестом остановил его, прежде чем он успел что-то еще сказать.

— Вот что, — обратился я к конокраду, — скачи назад и останови их. Вы что, не понимаете, что мне он живьем нужен? Скажи — если прикончат его до моего прибытия, я шкуру со всех живьем сдеру. Лети во всю прыть, а мы с врачом немедля выходим в Митрохино.

Парень нехотя и разочарованно вышел на улицу, и мы услышали удаляющийся топот копыт.

— На то смахивает, что вы их за один день к рукам прибрали, — удивленно заметил врач. — Никакой вам оборотень в помощники не нужен.

— Пойдем, — проговорил я, быстро накидывая шинель. — По пути договорим... Уполномоченный НКВД приедет, скажи ему, что по срочному делу пришлось отбыть в Митрохино и что дело серьезное, — распорядился я дежурному.

И мы с врачом отбыли в путь.

— Так вот, насчет того, что я их к рукам прибрал, — заговорил я, пока мы шли к железнодорожному переезду. — Так вот... Мысль мне в голову пришла, понимаете? Заблудившиеся ребята. Что они видели, кроме голода, холода и озверелости? Толком и не учились, небось. Сбились в стаю — такую, что волчьей стае сто очков вперед даст, тоже по ту сторону волков оказались, если хотите. И все равно — неизвестно, куда руки приложить.

— Трудодни отрабатывают, — сказал врач.

— Наверно, и отрабатывают. Но тоже, знаете... От этих галочек много проку не видели. И усвоили черти, что хоть от зари до зари работай, хоть спустя рукава — из нищеты не выбьешься, но и с голоду совсем пропасть не дадут. Тусклая, в общем, жизнь, без изюминки, без света в окошке. А тут — красавиц лошадей привезли. И вот видят они этих лошадей, и глазенки у них загораются, и тут они выясняют, что лошади практически без охраны и что угнать их ничего не стоит. Так для них это — прик-лю-че-ние, такое же осуществление мечты, как для нас с вами, к примеру, оказаться вдруг наяву на одной шхуне с детьми капитана Гранта.

— Романтика, хотите сказать?

— Да, романтика. В том преломлении, какое нашла она в их темных, искореженных, остервенелых мозгах. Что они могут придумать, кроме того, чтоб на этих лошадях запугивать других, а порой и получать благодаря лошадям преимущество в драке? Да, «конный пешего всегда забьет». Иного им просто и не дано выдумать, иное — вне пределов их мира, вне пределов того, что они с молоком матери впитывали, чему на примере взрослых учились, видя суму да тюрьму... Но если отбросить темноту и искореженность, их романтика — точно такая же, как наша.

Врач взвесил это в уме.

— Понимаю... Но если продолжать эту линию, то и фабричные с ремесленными такие же романтики: то, что раньше было балами и дуэлями, у них стало танцульками и драками-поножовщинами, но суть, если копнуть поглубже, одна и та же? Так?

— Так. Но все эти балы и дуэли лишь издали красивыми кажутся. Что дуэль, что свалка с ножами, напильниками или отвертками — один хрен. Смертоубийство поганое. Ну, так вот, в какой-то момент, когда я уже думал, как их получше и побыстрее свалить с плеч и сплавить на лесоповалы, вдруг увидел я в них просто порченых пацанов с разгоревшимися глазенками. И стал я, видно, невольно раз-

говаривать с ними, как с пацанами, простые «нельзя» объяснять и даже, что ли, цацкаться с ними. То есть со всей суровостью и без поблажек, конечно, но, знаете, с этакими особенными интонациями... Вот они, видно, и прониклись. И приняли мое правило: что по серьезному делу я спуску никому не дам.

— Странно... — проговорил врач, размышляя над моими словами. — С одной стороны, вы вроде за каждого человека вполне душой болеете, а с другой... Готовы пожертвовать теми, кого оборотень погрызет, ради целесообразности, ради того, что общий процент преступности будет ниже. Неужели вам страх нужен? Нужно, чтобы над всей округой вечный ужас висел? Страх — он на том порядок наводит, что всю мерзость вглубь загоняет. А стоит ему исчезнуть — и вся она с большей силой наружу попрет. Не вяжется все это. Сложный вы человек.

— Никакой я не сложный, — скривился я. — Вот он, весь перед вами как на ладони. И не болею я душой за каждого человека. Страх ли, не страх ли — я порядка хочу. Это уже вопрос необходимости, о котором вы думать не желаете.

— А вот если бы вы считались с грубой реальностью, то поняли бы, что и страх нам до поры нужен. Он — как обручи, бочку стягивающие. Хоть страхом, но приучить людей сидеть тихо. А потом, по ходу дел — обруч за обручем тихонько убирать, по мере отпадания их надобности: сперва оборотня, потом еще кого, и так уже к новому порядку прийти. Лес рубят — щепки летят. Я, может, об этих пацанах хлопочу, чтоб все они по собственной дури в северных широтах не сгинули, а влились в ряды строителей. Лучше одно-два предупредительных убийства, чтоб одернуть и на место посадить, чем...

— Не знаю, не знаю, — покачал головой врач. — Вроде по пунктам вы все правильно излагаете, а путаница в итоге выходит большая. Да и к месту ли все это? Мы уже к Митрохину подходим, где ваш вурдалак уже повязан и вот-вот свою смерть примет. На том ваш страх и кончится, опора надежд ваших.

— Неужели, по-вашему, они правильного человека поймали? — усмехнулся я. — Никакой инвалид не сумел бы драпать от меня так, как та тварь драпала.

— Откуда ж у этого инвалида огнестрельное ранение?

— Вот нам и надо выяснить, откуда.

Мы вошли в деревню. Искать дом инвалида и не нужно было — перед ним возбужденная толпа гудела и внутри тоже какая-то суматоха вершилась, факт. Ко мне зареванная женщина кинулась:

— Товарищ милиционер, товарищ милиционер, остановите их! Меня из собственного дома выбросили, внутри все громят, мужа моего повязали, вот-вот он смерть напрасную примет!

— Не волнуйтесь, разберемся, — сказал я, заходя в дом. Все передо мной и врачом покорно расступались.

Инвалид этот, значит, был одноногим, левой ноги по колено нет. Крепко ему перепало. Сидел он, прикрученный веревками к стулу, весь дрожащий, измордованный, одежонка порвана. Ребра обмотаны тряпицей, на которой с левого боку проступало пятно крови.

— Вот он, вот он!.. — заколыхался находившийся в доме народ. И с улицы донеслось ответное яростное эхо.

Я встал посреди комнаты и внимательно всех осмотрел. И мои конокрады были тут, и бабки разнообразные, и несколько рож фабричных мелькнуло — видно, тех, кто работал в ночную смену. Пестрый народ, видать, со всей округи сбежался.

— Молодцы! — сказал я. — Хвалю за бдительность и активность. Так и надо помогать закону. А теперь дайте уж нам разобраться. Пусть сперва врач его осмотрит, потом я ему пару вопросиков задам. Ничего от вас не скроем, будьте покойны.

Врач подошел к инвалиду и, повозившись немного, снял с него тряпицу.

— Ранение пулевое, — сообщил врач. — Пустяшное. Можно сказать, кожу поцарапало. И кто тебя так? — обратился он к инвалиду. — Где?

— На ватник его поглядите, — сказал я, указывая на лохмотья разодранного ватника. — Видите, дырка от пули? И даже подпалена слегка. Да в него в упор стреляли. Странно, что промахнулись.

Инвалид Коля разинул и захлопнул рот, ничего не сказав. Я огляделся по сторонам.

— Есть такие, кто ходил на след моей погони за оборотнем? — спросил я. — Вижу, что есть. Видели следы, что с того места идут, где волчий след обрывается? Человечьи следы, следы сапог? Положим, это он в волка обращается, — указал я на инвалида. — Так ведь оборотень, когда из волка человеком становится, принимает обычный свой облик. Молодой старым не станет, и мужчина женщиной тоже, и одноногий — двуногим. Кто ж мне объяснит, почему там идут отпечатки двух ног, когда у этого мужика всего одна нога? И как бы он на одной ноге так резво от меня упрыгал? Нет, не того вы поймали. И запугали вы его так, что он при вас ничего рассказывать не станет. Выходите из комнаты, я сам с ним поговорю, узнаю, как дело было.

Народ потянулся из комнаты не без ворчанья. Когда все вышли, я закрыл дверь, подсел к инвалиду и тихо сказал, принимаясь отвязывать его от стула:

— Ну, инвалид Коля, выкладывай, кто тебя так. И не ври мне. Валяй, как на духу.

Развязанный инвалид затрясся всем телом и опять начал по-рыбьему разевать и закрывать рот.

— Его не лихорадит случаем? — спросил врач сам себя. Взял инвалида за запястье, проверил пульс. — Нет, горячки вроде не начинается. Это он от пережитого страху, похоже.

— Я только вышел, на лавочке у калитки присел, — хриплым и пришепетывающим голосом заговорил инвалид. — И, значится, самокрутку скручиваю... И тут Настасья наша, вредная бабка, так дотошно на меня посматривает... Потом ушмыгнула куда-то... Потом народ подходит... Что, говорят, за свежая дырка от пули у тебя в ватнике? Показывай, говорят, что под ватником... И сами ватник насильно расстегивают и на мою повязку с кровью глядят... И закричали все, что вот он, оборотень, и что кончать меня надо... Чуть и не кончили...

— Все это хорошо, — сказал я. — Но об этом я даже сам мог догадаться. А вот кто и как тебя ранил?

Инвалид примолк.

— Боязно... — проговорил он наконец.

— Что боязно? Рассказывать?

— Да. Рассказывать боязно...

— Так боязно, что тебе жуткая смерть грозила, а ты все равно рот на замке держал?

— Ну... Они меня и не слушали, и словечка сказать не давали... Им бы я все выложил, чтобы жизнь сохранить... Но они как глухие были... А теперь...

— А что теперь? — спросил я. — Если мне не расскажешь, то мое дело сторона. Защищать тебя больше не буду. И все равно прикончат тебя не сегодня, так завтра, если я правды не буду знать.

— Так вы ж им рассказывали доказательства... — заикнулся инвалид.

— Для них это не доказательства, раз они вбили себе в голову, что оборотень — это ты. Им своя вера в то, что тебя порешить надо, дороже любых доказательств. Раз они один раз решили, что ты оборотень, то будут убеждать в этом друг друга до тех пор, пока их не прорвет по новой и не прикончат они тебя. Если хочешь помочь мне защитить тебя же самого —выкладывай все до конца.

— Что в лоб, что по лбу... — задумчиво просипел инвалид. — Ну, ладно. Двум смертям не бывать, одной не миновать... Гость у нас вчера был, нехороший... Молчать велел...

— Что за гость? Знакомый тебе?

— Не... Не знаю я его... Привет мне привез, я и впустил...

— От кого привет?

— Известное дело, от брата.

— Почему «известное дело»? Всем известно, что по привету от брата ты любого впустишь в дом в поздний час? Или тебе приветов ждать не от кого, кроме как от брата? Кто твой брат?

— В бегах мой брат.

— То есть?

— То оно и есть. На складах он стоял, сторожем. Тоже малость покалеченный, от фронта освобожден. Нет, руки-ноги на месте, а вот на чердаке беспорядок. Дерганый он.

— И дерганому дали берданку в руки, чтобы он склады охранял?

— А кому еще дать? Все стоящие мужики на фронте, а он соображал достаточно, чтобы кричать: «Стой, кто идет?» и курок дергать. Тронутый-тронутый, а не без хитрецы.

— Почему ж в бега ушел? На собственную хитрость напоролся?

— Вроде того. Он втихаря несколько досок разболтал, так, что они только с виду держались. Гвозди вроде на месте, а не держат. И сам стал по складам гулять. И кое-чем приторговывать. То есть все, что есть на складах, в свою монополию забрал. Это так было: по ворам палит, а если кто добром и с денежкой или бутылкой подъедет, то назначает ему, когда опять подойти, выспросит только, чего надо. Обувку там хорошую, или мануфактуры какой, или просто безделушку заграничную, чтоб в доме для красоты... Да...

— И много он натаскал?

— А кто ж его знает? Я не спрашивал. Даже урезонивал иногда. Вот хватятся, говорю, на месте тебя и постреляют.

— А он?

— А он посмеивался и отвечал: «Пока хватятся, меня уже тут не будет».

— И не стало его?

— Да. Исчез.

— Когда?

— А в середине января.

— Ты твердо знаешь, что он жив?

— Знать не знаю, а полагаю. Он перед тем как в бега ушел, мне всякие наставления давал и сказал между прочим: «Ну, братан, не зря я на этом месте торчал. Такую удачу поймал, что век теперь гоголем ходить буду. А может, и орден получу». А значит, он подался куда-то орден получать. Вот.

— Что за удачу он имел в виду?

— Без понимания.

— А какие были его наставления?

— Разные. Он, оказывается, аж с Сенькой Кривым попутался.

— И что он Сеньке обещал достать?

— Пулемет.

Наступила пауза. Мы с врачом переглянулись. Пулемет в руках такой банды — это, сам понимаешь...

— И получил Сенька этот пулемет? — спросил я.

— Нет, не получил. Прислать за ним должен был.

— Куда?

— Ко мне.

— И что, этот пулемет до сих пор у тебя? — я чуть не подскочил.

— А где ж ему еще быть? Прямо у вас под ногами, в подполе и стоит, — спокойненько ответил инвалид Коля.

— Еще что-нибудь там есть из наворованного братцем твоим? — спросил я.

— Есть. Ящики всякие. Я не особо приглядывался. Лишний раз тронешь — лишние неприятности наживешь.

Я уже поднимал вставные половицы, служившие люком в подпол.

— Неприятностей боишься, да? А пулемет хранить не побоялся. И брата покрыл, и об опасном оружии заявлять не стал. Это знаешь, как называется?

— А куда заявлять? С вами свяжешься, потом век не расхлебаешь. Нет, наше дело сторона. И потом власть, она далеко, а Сенька Кривой рядом. Как бы я перед ним стал ответ держать?

— А почему, по-твоему, Сенька пулемета не забрал? — спросил я, спустившись на несколько ступенек в подпол и по пояс в него погрузившись.

— Мало ли почему, — проворчал инвалид. — Скорее всего он узнал, что мой братан исчез, и решил, что тот не успел его заказ выполнить. А ко мне обратиться не догадался.

— Значит, твой брат сорвался с места так неожиданно, что даже Сеньку предупредить не успел? Здорово, видно, его разобрало. Да, он, пожалуй, и впрямь поверил, что большой куш сорвет и даже орден получит. Ладно, посмотрим, что он у тебя в подполе заховал.

...Да, заховал он много. Я тихо ахнул и позвал врача. Тот быстро спустился — и у него тоже глаза на лоб полезли.

— ...Вот он, пулемет, — говорил я. — Старый, музейный экспонат, можно сказать. Но в боевом состоянии. Да на нем и бирка какая-то. Музейная?

— Наверняка, — врач постукал костяшкой пальца по рыцарскому панцирю. — Здесь все музейное. Наверно, целиком музей оружия вывезли. Пулемет древний, чуть ли не дочапаевских времен. А этой штуковине вообще невесть сколько сотен лет, — он приподнял аркебузу и взвесил. — Тяжелая штука.

Я разглядывал старинные ружья и мушкеты, более новые револьверы и винтовки, детали доспехов и самое разнообразное холодное оружие.

Врач поднял нечто вроде чугунного игольчатого шара на цепи и пригляделся к бирке.

— Богемское производство, шестнадцатый век, — сообщил он.

Я вертел в руках легкое ружье с длинным стволом и коротким, почти ажурным прикладом, инкрустированным костью и перламутром, — глаз не мог отвести.

— Красота! — сказал я. Потом уже, много позже, мне довелось узнать, что я держал в руках так называемое тешинское ружье, или чинку, вещь очень редкую и дорогую, способную составить гордость любой коллекции.

— Идет мне этот шлем? — спросил врач. Голос его прозвучал глухо, потому что он напялил на себя рыцарский шлем с закрытым забралом, напоминавшим клюв.

— Ничего выглядите, — хихикнул я, продолжая разглядывать секиры и палицы. Господи, каких только форм тут не было! Игольчатые, с заостренными пластинами различных форм, идущими вдоль древка по кругу, с насадными кривыми крючьями с другой стороны от главного рубящего полотна, на цепях, на рукоятках, на древках...

— М-да, вопросец, что нам делать со всем этим арсеналом? Здорово поработал брат нашего инвалида Коли. Страшно подумать, что было бы, растекись все это оружие по округе. Вот что, я останусь здесь и не уйду, пока не подъедет подкрепление. А вы поспешите в отделение милиции, велите моим солдатам достать подводы и двигаться сюда. Да, и энкеведешника сюда направьте, если он уже там и ждет меня. И вот еще что... Загляните на кладбище и возьмите там образец снега с кровью. Когда известите солдат, поедете в райцентр, а то и до Москвы доберетесь, если надо будет... Ведь какая-нибудь скляночка для образца у вас при себе?

— Имеется, — врач хлопнул себя по карману.

— Заодно в библиотеку зайдете, или за консультацией к специалистам обратитесь, или куда там, чтобы выяснить, где, в каких зоопарках, или институтах биологии, или других специальных учреждениях содержались в разное время люди, воспитанные волками и пойманные уже подростками или взрослыми.

— Вы думаете?... — задохнулся врач.

— Я думаю, что очень складно все получается. Я припомнил, что в газетах, во всяких рубриках «Это любопытно», или как они там называются, я раза два или три натыкался на побасенки о пойманных волчьих людях. Вы знаете, мне сейчас мерещится, будто одна из заметок, прочитанных мной, рассказывала о волчьем человеке из Берлина. Но это, наверно, обман памяти. Хочется верить, потому что, как я сказал, все слишком складно получается — вот и начинаешь верить поневоле, будто читал, слышал и знаешь. Во всяком случае, я прошу вас в этом покопаться и найти что сможете — я не знаю ни где искать, ни к кому обратиться, а вы, как врач, знающий, где можно взять всякую специальную литературу и прочее, должны сообразить... Эх, найти бы человека, говорящего по-немецки. Я читал, что волчьи люди обучаются понимать основные слова того языка, на котором с ними их первые воспитатели заговорили. В другие языки уже не врубаются — мозгов не хватает.

— Я немножко знаю немецкий. В школе учил, — сказал врач. — Но мне, конечно, и в голову не пришло с ним по-немецки разговаривать. Я попробую.

— Попробуем вместе, как вы вернетесь сегодня вечером, — сказал я. — Ну, в путь! Вы поспешите, как можете, а я буду конец истории нашего инвалида Коли дослушивать.

Мы вылезли из подпола, положили половицы на место. Инвалид сидел в той же позе.

— Ну, Коля, повезло тебе, что народ не вздумал в погреб сунуться и не растащил всего, что там припасено, — сказал я. — А то бы другая была у тебя ответственность и другой с тобой разговор.

Врач коротко попрощался и ушел. Я подсел к инвалиду.

— Какие еще «наставления» давал тебе твой брат?

— Все о том же: что кому отдать, куда кого послать за припрятанными вещами.

— И, наверно, рассказал тебе, где ты сам попользоваться можешь из личных его запасов?

— Да, кое-что рассказал. А что толку? Мне туда не доползти. И увидит еще кто по пути...

— Где же его личный запасец хранится?

— В барской усадьбе.

— Что, барская усадьба так и стоит заброшенной? —встрепенулся я. — Неужели там никто не бывает?

— Стоит, как стояла, — усмехнулся инвалид Коля. — А насчет кто бывает... С чего там кому-нибудь бывать, если уже давно все пограбили?

Этим бесхитростным замечанием он передал самую суть отношения местных жителей к усадьбе: как только растащили из нее все, что возможно, она перестала их интересовать, о ней забыли, а проходя мимо нее — окидывали невидящим взглядом, словно она и не существовала вовсе. Улавливаешь? Она могла стать идеальным тайником как раз потому, что всякий знал: взять в ней больше нечего.

— Ты об усадьбе никому не рассказывал? — спросил я.

— Что я, дурной... Никому не говорил, даже жене. Очень мне надо было, чтоб опять повадились лазить в нее все, кому не лень.

— Молодец, правильно мыслишь, — одобрил я. — Еще про какие-нибудь тайники знаешь?

— Что знал, то уж теперь опустело. Все роздано, кроме пулемета.

— Теперь к твоему вчерашнему гостю перейдем.

— Гость?.. Солидный гражданин был по виду. В восьмом часу появился. Я на стук открыл, а он оглядел меня внимательно и говорит: «Выходит, ты и есть одноногий Колька?» «Для кого Колька, для кого Николай Герасимович», — отвечаю я. «Ну, ладно, ладно, — говорит он, — я, может, от твоего брата, а он тебя иначе, как одноногим Колькой, не называл. Привет я тебе от него привез, из Москвы». Я поглядел на гражданина, на пальто его ладное, на морду холеную и говорю: «Брат мой чума известная, а вот что он может с таким, как вы, иметь?..» Но тут глаза его увидел, голодные такие глаза, вовсе к его холеной морде не идущие, нехороший, словом, взгляд, волчий, и понял я, что у такого могли с моим братцем пути пересечься, и даже холодок по сердцу пробежал, а жив ли вообще мой братец непутевый . Ну, делать нечего, заходите, говорю. Он зашел, не снимая пальто, руки в карманах, ноги оттер небрежненько, прежде чем порог комнаты переступить, а в комнате вот на этот стул сел, все так же держа руки в карманах, и говорит: «Твой брат велит тебе передать мне ту посылочку, что для московских гостей отложена». «Каких таких московских гостей? — удивился я. — Скрывать не буду, много всякой всячины по долгам брата роздал, но ни о какой посылочке для московских гостей он не заикался и никаких мне наказов на этот счет не давал». «А ты припомни хорошенько», — говорит гость. «Да что вы к нам пристали? — вмешалась жена, — если б было что, мы бы отдали. А на нет и суда нет». «Суд есть, — говорит тот, — и еще какой. Твой братец предупреждал меня, что ты упереться можешь, он Христом-Богом заклинал тебя посылочку мне отдать». «Да не знаю я, о чем вы толкуете, — говорю я, — может, если б вы мне приметы назвали, подробности, я бы сообразил...» «Слушай, дед, — говорит он, — мне некогда твой лепет слушать. Мало того что в глушь пришлось тащиться и с тобой цацкаться...» — и скривился он так, брезгливо вроде, а взгляд у него шальным оставался. «Не пойму я, чего вы злитесь, — говорю я. — Я ж готов вам поспособствовать, чем смогу. Честное слово, я без всякого понятия, что за посылочку вы с меня требуете. Расскажите хоть, как она выглядит. Может, в памяти и всплывет». «Так уж трудно было тебе запомнить? — хмыкнул он. — Хорошо, давай вместе освежать твою память». «Давайте», — говорю я, сам чувствую, что братец на меня какую-то беду накликал — отбрехался, небось, за какие-то свои делишки, и все ему как с гуся вода, а мне теперь расхлебывай. «Что такое сторожевая книга, знаешь?» — говорит он. «Ну да, говорю, была у брата такая книга навроде амбарной. Там записи и документы подколоты всякие — где что на складах имеется и

кому что выдано по бумаге, если, значит, с мандатом на какие-то вещи приехали, и кто по каким документам получал... Только проку от этой книги было мало. На складах все забито наобум, и добра много неучтенного, и не приезжал никто из центров вещи по накладным получать, и брат мой не открывал эту книгу вовсе». «И где она хранилась, эта книга? — говорит гость. — У тебя?» «Почему у меня, — говорю я, — брат ее при себе держал. И говорю вам, без пользы эта книга, она по состоянию чуть ли не на сорок первый год все описывала». «С пользой или без пользы, не тебе судить, — говорит гость. — Давай сюда книгу». «Да откуда ж я ее возьму?» — говорю я. «Ах ты, гнилой сучок! — воскликнул он. — Он мне еще перечить будет!» И — гляжу — пистолет уже у него в руках. Встал, подошел ко мне, ткнул дулом мне под ребра. «Ты что, так тебя и так, не понимаешь, что шутки кончились?» — говорит. Тут моя жена заголосила и кинулась к нему, повисла на нем. Он ее стряхнуть хотел, пистолет у него заскользил, да при этом он курок и дернул. Так, думаю, не нарочно — жена, моя, может, и больше него виновата была. Но она ж тоже дурного не хотела — защитить меня кинулась... Да, а я, значит, на пол со стула свалился, и все мое сознание помутилось, ненадолго. Как прочухался, так, значит, я на лавке у стены сижу, и жена меня перебинтовывает, а этот молодчик так с пистолетом и стоит. «Ну, всплыло у тебя в памяти?» — спрашивает. «Не знаю я, почему мой брат вас ко мне направил, — взмолился я. — Нет у меня этой книги и никогда не было. Хоть режьте, хоть убивайте. Помню ее, замызганную такую — не то тетрадку, не то журнальчик — на полке в караулке у брата лежала. Но мне он никогда ее не передавал». «И где, по-твоему, она может быть?» — спрашивает гость. «А кто ее знает Может, так в караулке и лежит, — отвечаю я, — а может...» «Что — может»?» — он весь подобрался и словно уши навострил. «Может, он ее в своем личном тайнике отложил, которым позволил мне пользоваться». «И где этот его личный тайник?» — спрашивает гость. «А в барской усадьбе, — объясняю я, — да и не тайник это вовсе, в том смысле, что особо там ничего далеко не спрятано. Он мне сказал, что просто в одной из комнат третьего этажа сложил, куда с улицы подсмотру нет и куда никто забираться не вздумает, даже если случайно в усадьбу и залезет. Может, он имел в виду, чтоб я вас в усадьбу отослал, к этому его запасцу. Но там ли сторожевой журнальчик или нет, я не знаю. Если не там, то я уж точно без понятия, где он может быть». «Значит, или в караулке, или в барской усдьбе, — говорит гость. — Хорошо, проверим. И смотри, чучело огородное, если ты меня за нос водить вздумал...» Тут и я, и жена стали слезно уверять его, что за нос не водим. Он усмехнулся и говорит: «Ладно, на то похоже, будто твой брат действительно тебя малость подставил. Но, сам видишь, ты сообразил, что он мог иметь в виду, когда припекло. И запомните — вы меня не видели и о разговоре со мной никому ни слова. Я быстро узнаю, если вы кому расскажете, и тогда тебе точно конец. Насчет ранения своего набрехай, что хочешь, если скрыть его не удастся, но чтобы обо мне и о нашем разговоре — ни словечком». Повыспросил он еще, как лучше добраться до караулки и до барской усадьбы, и ушел. Мы ни живы, ни мертвы были, долго в себя приходили, уснуть не могли. Под утро только и вздремнули. А утром я вылез из дома голову проветрить и нервы остудить, и тут сразу эта катавасия началась, когда меня во второй раз чуть не покончили...

— Ясненько, — сказал я. — Вот что. Не знаю, что у тебя был за гость, но лучше тебе на допросах о нем помалкивать.

— На допросах? — поперхнулся он.

— А ты как думал? У тебя в подполе склад оружия, армию вооружить можно. Сейчас подводы подойдут, оружие вывозить. И оперуполномоченный НКВД приедет. Жаль мне тебя, но покрыть я тебя не могу, шила в мешке не утаишь. Да в тюрьме тебе сейчас и безопасней будет. А я обещаю поспособствовать, чтобы с тобой обошлись полегче.

— И на том спасибо, — вздохнул инвалид Коля.

— В этой комнате вы с твоим гостем беседовали? Здесь он стрелял? — спросил я.

— Да. Здесь, — он стал отвечать коротко и равнодушно, как будто на все рукой махнул.

— В каком месте ты сидел?

— Почти как сейчас сижу.

— В каком направлении и под каким углом пуля полетела?
— Вон туда.
Я провел мысленную линию и обшарил тот участочек комнаты, куда должна была уйти пуля. Сначала я ее не нашел, потом, повторив розыск, обнаружил, что она впилась в ножку стола. Вытащив складной нож, я выковырял ее и убрал в карман.
— Скажешь, что хотел почистить один из тех пистолетов старинных, что лежат в подполе, и нечаянно сам в себя курок спустил, — сказал я. — А я тем временем постараюсь насчет твоего гостя разузнать, что за птица. Если благополучно закончу свой розыск, то дам тебе знать в тюрьму, что можно всю правду рассказывать.
По правде говоря, я не думал, будто гость этот таинственный мог иметь достаточно власти, чтобы и в тюрьме достать старика. Но оставался еще маленький шанс поймать его в ловушку в усадьбе — и пока о госте знал только я, этот шанс был моим.
— А вон и машина с уполномоченным, — заметил инвалид Коля.
Уполномоченный по-хозяйски прошел в дом и брезгливо на меня глянул.
— Что такое? Почему меня не дождались? — вопросил он. — Что тут произошло? Зачем велели подводы прислать?
— Все вам доложу по порядочку, — сказал я. — Вы только в подпол для начала загляните, — я убрал половицы, открывая ему спуск в подпол. — Прошу!
— Мамочки мои!.. — донесся голос уполномоченного, едва он спустился в подпол. — Да тут то ли цельный музей, то ли арсенал!.. Да, без подвод не обойтись... И как вы на это хранилище вышли? — спросил он вылезая.
— Оно, можно сказать, само на меня вышло, — и я рассказал ему вкратце, как подранил оборотня, как слух об этом разнесся по всей округе, как мне пришлось спасать инвалида и как в результате обнаружился этот подпол.
— Он что, сам все это перетаскал? — уполномоченный бросил угрюмый взгляд на инвалида. — На одной-то ноге?
— Нет, брат у него сторожем на складах работал. Сейчас в бегах.
— В бегах? Это сколько ж времени?..
— Разве там второго сторожа не было, из такой же инвалидной команды?
— Второго сторожа еще в сентябре, кажись, схоронили, если не в августе, — бросил уполномоченный. — А ты, конечно, знать не знал и ведать не ведал, что у тебя в подполе? — повернулся он к инвалиду.
— Ну, не то, чтоб... Приблизительно... — ответил инвалид.
— Про пулемет он знал, — пояснил я. — Пулемет дожидался, пока его Сенька Кривой заберет. Жаль, шумная история вышла. Если б мы втихую этот подпол нашли, то Сеньку заманили бы на пулемет как миленького.
Уполномоченный выглянул в окно.
— Народ все еще толпится, — сказал он. — Разогнать пора.
Сказал он это тоном приказа, и я, кивнув, вышел на крыльцо.
— Расходитесь, — сказал я. — Дело ясное. В подполе склад оружия обнаружен, инвалид Коля его банде Сеньки Кривого поставлял. Сам себя инвалид поранил, когда вчера вечером с пистолетом возился.
По толпе прокатился оживленный ропот. Жена инвалида заголосила:
— Егор, окаянный, накликал на нас беду! Не Коля это, это все Егоркины дела, Коля в них и не участвовал!..
Слушали ее вопли с сочувствием. Как только окончательно стало ясно, что инвалид Коля — не оборотень и что местные жители на деле-то помогли своего арестовать — да еще за такие пустяки, как оружие в подполе и связь с бандой, — отношение к инвалиду стало меняться. Стыдливая растерянность какая-то появилась, если можно так сказать.
Соседки поспешили утешать плачущую жену инвалида Коли, говоря всем известные истины вроде той, что и в тюрьме жить можно, и так далее.
Я вернулся в дом.
— Как подводы подойдут, двух солдат у тебя одолжу, арестованных в центр отконвоировать, — сказал опер.
— К вам? Арестованных? — спросил я, упирая на множественное число в слове «арестованных».

— Ну да, в НКВД, инвалида и его жену.
— Ах да, она же вроде как соучастница, — кивнул я.
— Не «вроде как», а просто соучастница, на все сто процентов, — резко поправил он.
Тут и подводы подошли. Инвалида Колю и его жену усадили в машину уполномоченного, два солдата сели по бокам от них, уполномоченный велел шоферу доставить арестованных и сразу возвращаться к отделению милиции.
Солдаты принялись вытаскивать из подпола оружие и грузить ящики на три подводы. Пулемет гордо устроился на видном месте.
— Лучше отправить их отдельно, — сказал я, улучив момент, когда мы с уполномоченным были вдвоем. — А нам лучше на след сходить.
— На какой след? — обернулся он ко мне.
— Ну, на след подраненного оборотня. Вы из-за этого сюда приехали? — и я рассказал ему о связанных с оборотнем вчерашних событиях.
— Ты что, хочешь сказать, что волк на ходу превратился в человека, а потом провалился в могилу? — с явной угрозой в голосе осведомился он. — Ты что мне потустороннюю пропаганду разводишь? Ты в своем уме?
— Никакой потусторонней пропаганды, — ответил я. — Я рассказал вам о том, что видел, и знаю, что все это — какой-то хитрый трюк, нацеленный на то, чтобы сбить с толку преследователя — меня, в данном случае. И еще я знаю, что при дневном свете я этот трюк разгадаю, если только следы не совсем затоптаны ротозеями. Что-то там простое должно быть, и весьма остроумное.
— Хорошо, пройдемся — когда подводы отправим, — кивнул энкеведешник. — Но если ты мне насочинял...
Мы проводили подводы и направились по деревне в другую сторону, чтобы выйти на линию, связывающую железнодорожные пути и кладбище. Когда мы проходили мимо одного из последних домов, до нас донеслось мычание коровы.
— Э, да здесь эта старушка живет, что одного из убитых нашла? — встрепенулся я. — Вы ее допрашивали?
— Предшественник твой допрашивал, я в эту малость и не влезал, — ответил энкеведешник. — Старушка как старушка, увидела мертвого и чуть не померла со страху. Ничего ценного рассказать не могла.
— Почему у нее корова осталась? — спросил я.
— Из гуманности советской власти. У нее сын парализованный, она одна за ним ходит. Про нас даже в московских газетах заметка была, когда мы ей корову передавали. «Забота о тружениках», или как там она называлась.
— «Передавали»? Значит, раньше у нее коровы не было?
— Почему, была. Мы ей ее собственную корову и передали. Оформили, так сказать.
— А, как бы взяли и вернули?
— Навроде... — он взглянул на меня с начальственной угрюмостью. — Ишь ты, какой пытливый. Еще вопросы есть?
— Есть, — я остановился перед ним, и ему тоже пришлось остановиться. — Почему район оголили?
— То есть? — в глазах его сначала возникло недоумение, потом он принялся буравить меня взглядом. — Ты что себе позволяешь?
— Я только вопрос задаю. Район этот, что я получил в наследство, на удивление охраны лишен. Даже если сравнить его с другими районами, тоже разоренными, где тоже бандиты лютуют. Но у нас ведь, в отличие от других районов, и склады, и тупики с запасными составами, и уголь у нас, и поставки ленд-лизовские, и ценные трофеи германские. Где еще такое есть? И все это, словно нарочно, без призора оставлено. Вы сами только сегодня узнали, что последний складской сторож в бега подался, после того как вдоволь наворовал, а ведь это без малого два месяца назад случилось. Где вы были все это время?
— Ты что, обвиняешь кого-то в том, будто это специально сделано?
— А что делать, если приходит такая мысль? Ворам у нас раздолье, о головорезах не говорю. В другие районы и подкрепления шлют, и патрули военные, хотя там и охранять-то особенно нечего. А мы — как черная дыра. Только после того как предшественника моего убили, временно воинскую подмогу прислали. Так это ж

несерьезно. От этих солдат ничего требовать нельзя, потому что они не приучены к такой ситуации и никто с ними разъяснительной работы не вел. И не сегодня-завтра их отзовут отсюда, и буду я на все руки со скуки, точно как мой предшественник. Как я вам склады уберегу? Про вагоны с углем и не говорю... И почему про оборотня упоминать запрещено? Чтобы к району лишнего внимания не привлекать? Так ведь есть какой-то гад, людей убивающий! И почему банда Сеньки Кривого еще на свободе? У меня такое впечатление, будто всяк и каждый знает, где его логово. Почему это логово еще не выжгли? Дайте мне несколько людей, в захватах опытных, — я вам завтра голову Сеньки на стол положу!.. Да, так вот я и хочу знать, почему наш район такой до странности заброшенный? Как вышло так, что с ценных объектов охрану убрали? Как вышло так, что племенных лошадей воровать позволяют и не следят толком за ними, будто сами не знают, зачем их сюда привезли? Почему здесь народ по волчьим законам зажил, и власти над собой не чуя, и не надеясь на защиту со стороны власти? И почему я эти вопросы задаю, когда это вам, в НКВД, надо их задать и призвать кого к ответу, если есть виновный, и разобраться, что тут, головотяпство или вредительство!..

Я умолк. Опер, слушавший меня с каменным лицом, пошел дальше, я двинулся за ним. Он заговорил, не оборачиваясь.

— Мог бы я тебя взгреть за неуместные мысли. Вправить тебе мозги, понимаешь? Но, так и быть, отвечу на твой вопрос — а то еще, укатай я тебя, мне этот вопрос будут снова и снова задавать прибывающие на твое место. Мы с тобой один раз все выясним — и дальше, надеюсь, будем сотрудничать без сложностей, душа в душу. Да, скрывать не буду, есть издержки в проводимой линии, но в целом линия правильная и заботе о народе соответствующая. Как, по-твоему, кому эти склады больше всего нужны? Я имею в виду то добро, что на этих складах хранится?

— Известно кому, людям, — удивился я.

— Вот и нет. Нужней всего они американскому и английскому империализму, чтобы подрывать веру в наш строй и разлагать его изнутри. Сам посуди. Зачем им почти задарма оказывать нам такую благотворительность, заваливать нас жратвой и всем прочим? Просто так в ихнем мире ничего не делается, а значит, у них прицел определенный есть. И прицел этот —каждой банкой тушенки, каждой парой брюк, «подаренных» якобы нашим трудящимся, проповедовать им нашу ущербность, спекулировать на наших послевоенных трудностях. Внушение такое, понимаешь: вот добрые дядюшки придут и все для вас сделают, если вы будете послушными. А потом, когда они народ развратят, то объяснят, как они это понимают — быть послушными: скинуть нашу советскую власть и капиталистам в ножки поклониться. А когда дрогнет изголодавшийся наш народ, продаст себя за миску чечевичной похлебки, то горькое будет у него похмелье. Да если б только жратва и мануфактура! У нас два склада забиты книжками, пришедшими по ленд-лизу — в дар союзникам, видишь ли. А кто их знает, что написано в этих книжках. Наверняка сплошная и зловредная антисоветчина. И они еще думают, что мы эти книжки нашим людям раздавать будем! Нате, выкусите! Наш долг — уберечь советских людей от этой провокации, и от вылазок империализма уберечь, и от самих себя. Все хорошо в меру, понимаешь? Зерно они нам дают, или мясо мороженое, или ткань, чтобы мы сами одежду шили, — мы берем и используем. Но все, на чем клеймо стоит, — все готовенькое, — мы с тщательной осторожностью в народ пускаем. Пусть они там, за океаном, не думают!.. Вот и был нам приказ забыть про эти склады. И, вообще, складировать на них то, что распространению не подлежит, понимаешь? Что лучше пусть пропадет, чем средством вражеской пропаганды станет. Тогда и охрану настоящую убрали, чтобы склады выглядели заброшенными, чтобы лишнего внимания к ним не привлекать.

— Но ведь как охрану убрали — так народ на них и напустился? — полувопросительно обронил я.

— Да, тут промашка вышла. Народ у нас несознательный, тащит напропалую, чуть учует, что где-то что-то плохо лежит. Надо было больше этот вопрос продумать.

— Значит, склады были оголены, чтобы о них все забыли? В знак того, что в них все действительно как в черной дыре должно сгинуть? — спросил я.

— Именно.

— Но как же с немецкими трофейными вещами? — продолжил я. — Уже ясно, что ценные коллекции сюда попали, которые пуще ока беречь надо. А их тоже разворовывают почем зря. Ну, хорошо, не у всех такие возможности были, как у этого сторожа, чтобы целую коллекцию музейного оружия загрести. Но наверняка ведь похищенных трофейных вещей и искать особо не надо — обходи деревни и поселки и изымай в каждом втором доме. Спасать их надо, разве нет?

— Не буду скрывать, тут дело сложное, — ответил уполномоченный. — Распоряжение использовать склады так, словно они и не существуют, было отдано до того, как прибыли составы с немецкими трофеями. Не скрою, я немного удивился, но решил, что начальство лучше знает. Прежнее распоряжение никто не отменял, и выглядело так, будто и эти вещи направили сюда для того, чтобы они навечно сгинули от глаз людских. С лошадьми вот заминка вышла...

— Да, ведь лошадь просто так не складируешь, — заметил я.

— Вот-вот. К счастью, вспомнили, что у нас здесь конезавод есть, войной разоренный, где ни одной лошади не осталось. Быстро работников прежних собрали и объявили им: вот, мол, новые лошади вам прибыли, на развод, на восстановление производства.

— Значит, лошади не предназначались специально для конезавода? А накладные на них были?

— Никаких накладных. И черт его знает, куда они предназначались. Не нам — это точно.

— Понял. Лошади сюда попали случайно, и все это чувствовали. Более того, сам факт присутствия лошадей в наших местах надо было скрыть, поэтому не стали поднимать шуму даже тогда, когда убили сторожа. А это было первым из убийств, совершенных оборотнем, поэтому и об оборотне стали умалчивать — ведь дойди дело до Москвы, всплыли бы лошади, а никто не знал, положено им всплывать или нет.

— Правильно понимаешь, — кивнул энкеведешник.

— Но разве не могло быть ошибки? Слишком странно, чтобы такие ценные трофеи, которые культуре и просвещению нашего народа послужить могут, отдавались на тихое разграбление. Особенно меня это оружие смутило... Если б Сенька Кривой действительно пулемет получил...

— Да, и мне это немного странным показалось, — буркнул уполномоченный. — Наверху четко заведено: что в наши склады упало, то пропало. И мелькнула у меня мыслишка об ошибке. Может, думаю, трофейные ценности из-за неразберихи какой не на ту ветку ушли? С чего бы их хоронить и гробить? И я осторожненько так осведомился по инстанциям — полунамеком, чтобы в случае чего шею не намылили, нет ли ошибки по поставкам на наши склады и нет ли нового распоряжения о том, как их использовать. На меня только цикнули. Сиди, говорят, и не рыпайся — все правильно, исполняй распоряжение и проводи в жизнь линию партии. Вот я с тобой откровенен. И рассчитываю — ты верным моим помощником станешь. Обязан стать, если ты советский человек.

— Постараюсь оправдать доверие, — сказал я. — Значит, я так понимаю: район наш оказался чем-то вроде секретной зоны, к которой не надо привлекать внимания. Так?

— Так, — согласился он.

— И мы стали тем тихим омутом, в котором черти водятся. Я имею в виду, всякий сброд себя вольготно почувствовал. Но, предположим...

— Что «предположим»? — подозрительно глянул на меня опер.

— Предположим, я найду этого оборотня и разделаюсь с ним собственными силами. Пристрелю его, доложу вам об этом, и на том дело закроем. Так подойдет?

— Спасибо скажу, если справишься. Гм, говоришь ты уверено. Уж нет ли у тебя наметок, кто это может быть?

— Наметки есть. Изложу вам сейчас свои соображения. Но прежде еще два вопроса хотел уточнить. С Сенькой Кривым я тоже постараюсь справиться. Он уж тут так разгулялся, что всякую осторожность потерял. Но может и так обернуться, что я в одиночку не слажу — команда понадобится. Будет команда?

— Будет. И не только для этого. Надо как следует местные сорняки прополоть. И со складами додумать. Я говорю, с ними тут промашка вышла. Слишком много

мух на них жужжит, как на мед слетевшихся. Не надо, чтобы это жужжание далеко слышно стало.

— Ну, насчет прочих сорняков, я их уже стал прибирать к ногтю. Они у меня еще со вчерашнего вечера малость присмирели. А вот склады... Да... Может, в железную обшивку забрать и двери заварить, чтобы в них потыкались-потыкались, опустили руки, да и забыли. И, вот еще что... — умоляюще проговорил я.

— Что?

— Если б вагоны с углем куда убрать. Охранять их у меня рук не хватит, диверсии идеологической в них нет никакой, а ведь с меня спросят, если весь уголь из них растаскают...

— Пусть стоят, чтоб милиция не дремала, — хмыкнул энкеведешник. — Ты мужик сообразительный, свалишь все в крайнем случае на своего покойного предшественника: мол, при нем все и потаскали, а при мне ни-ни — порядок был... А насчет железной обшивки — примерная идея. Узнаю, нельзя ли денька на два бригаду заключенных для этого получить. Во всяком случае, трофейные вещи... А ленд-лизовские... пусть их растаскивают помаленьку...

— Даже эти книги?

— Да кто среди быдла местного на книги польстится? Разве что на самокрутки. Ладно, я наверху проконсультируюсь и соображу. Так какие у тебя соображения насчет оборотня? Кто им может быть?

Ох, не хотелось мне этому индюку надутому в щеголеватом мундире — сразу видно, что на фронте не был, то-то б мундир у него поистерся — выкладывать все мои догадки, но я вроде как служебным долгом повязан был. Да и помочь мне он был способен. И я начал:

— Смутило меня вот что — в этих местах, где все знают все и про всех, никто не имеет подозрений насчет истинной личины оборотня; более того, уверяют, что оборотень всамделишный — не человек и смерти неподвластный — насмерть стоят, что это не может быть ни местный житель, ни приезжий. Хоть бы тень сомнения у кого мелькнула, я бы это почувствовал. Так ведь нет. Жизнь здесь такая, знаете, — у всех на виду, ничего не утаишь. Значит, надо им верить, что такого человека среди них нет.

— И где же он есть? — собеседник мой напускал на себя тон начальственной раздраженности, но видно было, что он заинтригован.

— Он есть среди тех людей, которых для большинства местных жителей как бы и не существуют — настолько о них не думают, за своих не считают, если хотите.

— И что ж это за люди?

— Я думал, что таких людей — две категории, но сегодняшние события показали мне, что такая категория — только одна. Первой категорией я считал инвалидов и немощных — считал, они вне круга этой жизни, на них и подумать не могут, потому что с ними или не считаются, или нечто вроде инстинктивного уважения испытывают. Тем более, после этой истории с юродивым, который, по всей видимости, немецкого происхождения...

— Какой такой юродивый немецкого происхождения? — заинтересованно спросил опер.

Я рассказал ему о моих догадках по поводу немецкого Маугли и обо всем, что с этим Маугли связано. Опер покивал и одобрил мои выводы.

— Очень-очень вероятно... — сказал он.

— В общем, после утренней истории с Колей-инвалидом, я понял, что даже инвалид подозрений не избежал бы, найдись хоть малейшая зацепка, и что местные, небось, даже паралличного сына этой бабульки с коровой могли бы заподозрить, найдись только повод, — вообразили бы, что у него весь паралич как рукой снимает, когда час оборотней настает, и все такое, понимаете?.. Значит, категорию инвалидов и немощных мы откидываем. И остается только одна, очень малочисленная группа — это те, кого большинство местных жителей называет «начальство»...

— То есть? — опер явно не уловил поворота моей мысли.

— Ну, вот вы, я... мы вне их жизни. Мы не живем их жизнью, а ее регулируем — можно даже сказать, в каком-то смысле, препятствуем им жить так, как они хотят. И они могут знать, что у нас есть свои привычки, свои смешные и обыден-

ные пристрастия, и все равно где-то в глубине души они относятся к нам не как к живым людям, а как к механическим инструментам власти. То есть для того, чтобы любой представитель власти попал в поле их зрения, им надо ненатурально задирать голову...

— Да что ты несешь? — возмутился опер. — У нас государство общенародное, не забывай об этом. И мы вместе с народом, каждый на своем посту, к светлому будущему идем. У нас нет антагонизма между государством и народом, какой у капиталистов есть. Там, да — и на полицейского, и на бюрократа рабочий класс смотрит как на орудия капитала и не видит в них ничего человеческого. А у нас наоборот...

Вот мужик! Я ему про Фому, он мне про Ерему, как будто не понимает, куда я речь клоню. Впрочем, потакну ему, надо ж ему идеологическую чистоту блюсти — вот он и старается.

— Я ж не о сознательном народе говорю, — пояснил я, — а о том несознательном элементе, который иногда и силком приходится тащить в светлое будущее. О том самом, который в первую очередь может оказаться падок до американской тушенки, чтобы социализму изменить. А кто еще в этой местности есть, кроме несознательного элемента, чью психологию я пытаюсь понять?

— Понял тебя, — успокоенно сказал опер. — Все правильно. Продолжай.

— Так вот, то ли они нас неизмеримо выше считают, то ли неизмеримо ниже: ведь души-то у нас — автоматов — нету, но главное, что мы для них по-человечески как бы не существуем. Назовите это психологическим барьером, мешающим им взглянуть на «начальника» или на «грамотного» — то есть на человека образованного — без отчуждения. Две разновидности существ, обитающих вне их настоящей жизни, сливаются для них в одну, и возникает вопрос: «А нет ли среди них оборотня, раз среди нас его точно нет?» Это одна из немногих причин, по которой оборотень может быть как бы невидим.

— И, по-твоему, надо проверять всех людей, которых народ относит к «начальству»? — усмехнулся опер. Теперь, когда идеологических препон для восприятия этой мысли у него не существовало, он быстро ее ухватил. — А что? Неплохая мыслишка? И кого, по-твоему, нам нужно проверять?

— Тут вам знать лучше, вы с людьми и с обстановкой знакомы. Ну, кто для местных может, так сказать, как бы «не существовать»? Прикинем. Кто-нибудь из исполнительной власти. Директор фабрики местной. Может, бухгалтер фабрики. Директор конезавода. Еще человека два-три найдутся. Вам бы список составить да пройтись по всем данным. Вдруг выяснится, что кто-то из них в один из дней убийств был в отъезде или в командировке, а у кого-то, наоборот, вообще никакого алиби нет. Или даже есть что-нибудь подозрительное. Вот так все фактики собрать, отсеять лишних, да к остальным повнимательней приглядеться — быстро найдем. И узнаем заодно, по какому принципу он людей убивал, чего ему надо было. А там — или я его, или в вашем подвале... В общем, ясно. Врача я в этот список предлагаю не включать, потому что сам уже к нему пригляделся. Невиновен он.

— Вот как? — остро вопросил энкеведешник. — Почему?

— Ну, кроме того, что по типу он не подходит, не надо было ему лошадей убивать.

— Не понимаю. Объясни.

— Видите ли, я знаю, каким оружием совершались все убийства. Понял, когда коллекцию в подполе инвалида Коли разглядывал. Там есть такие штуки, вроде секир и булав, с заостренными зубцами и крючьями, или по кругу вдоль древка засаженными, или по другую сторону от топорища. Всяких форм они есть, и зазубренных, и изогнутых. Такой штукой по горлу рубануть — как раз горло все перервет в такой манере, будто хищный зверь погрыз. Я об особом орудии еще раньше начал думать, с подсказки врача, потому что мне лошади покою не давали.

— Что за подсказка была?

— Он, конечно, не сомневался, что оборотень — это не сказочное существо, а обыкновенный бандит. Убийца земного происхождения. О волчьем вое у нас разговор зашел. И он заметил, что если волчий вой действительно с этим убийцей связан, то, может, этот бандюга ежедневно свой вой в укромном месте репетирует,

чтобы ночью выть понатуральней. И вот тут я подумал — а если бандюга получил в руки оружие особенное, мощное в умелых руках, но с которым сам он не слишком-то умел управляться, разве он не потренировался бы сначала, чтобы бить без промаха? Может, он сначала на столбах и стволах упражнялся, а потом, руку набив, уже на лошадях попробовал. Может, он потом и сторожа уделал только ради того, чтобы ужас перед собой усилить? Ничего, поймаем его — узнаем, зачем ему это было надо. В общем, мысль у меня забрезжила, только не мог я придумать, что это за оружие такое особенное. А потом в подполе увидел как раз такое оружие.

— И почему ты думаешь, что это доказывает невиновность врача? — хмуро спросил опер.

— Ну, я так понимаю, что врач и руку должен иметь врачебную — точную, крепкую, — резать и операции делать привыкшую, и ему все эти тренировки и упражнения не понадобились бы... И, кроме того, говорю же я вам, что наблюдал за ним в подполе, и очевидно было, что все эти секиры и прочее он впервые в жизни увидел. Ну, и, общаясь с ним, я ему мелкие ловушечки ставил, в которые, будь он виновен, уж точно попался бы. Словом, по всему я заключаю, что невиновен он.

— Это мы еще проверим, — буркнул оперуполномоченный, и не понравились мне его слова.

— Всех надо проверять, — сказал я, пытаясь вывести его на новые следы. — Вы ведь партийных обходить не будете? Местного секретаря партии, там...

— Разумеется, не будем, — бросил он как нечто само собой разумеющееся. — Ты прав: всех, кто над народом стоит и чья жизнь народу поэтому меньше заметна... Может, ты и не прав в своих догадках, но есть в них что-то... толковое.

— А вот мы и пришли, — сказал я, указывая на цепочку следов, отмеченную пятнышками крови.

Мы вышли туда, где следы были еще волчьими. Пошли по ним. Опер прямо поперхнулся и побагровел, увидя то место, где в истоптанном и разворошенном снегу волчий след превращался в человечий.

А я внимательно осмотрел все вокруг. Потом еще раз к волчьим следам пригляделся, смерил расстояния.

— Нет, это не человек на подошвах в виде волчьих лап шел, чтоб потом снять их, меня запутать, — сказал я. — Он бы себя своей походкой выдал. Волк, самый что ни на есть натуральный, — я перешел туда, где начинались следы сапог. — Но и человек тут был натуральный. Допустим, хозяин волка. Да, вот сейчас, при дневном свете видно, что глубоко оттиски сапог вдавлены. И на пятки больше упор. В точности так бывает, когда тяжесть несешь. А этот взрытый снег, словно кто-то валялся и превращался... Ну, конечно, чтобы обмануть и внушить мысль, будто кто-то тут из волка в человека превращался. Иначе не было бы смысла дохлого волка скрывать. Но откуда же этот мужик тут взялся? Ведь не по воздуху он перелетел!.. И сколько следов посторонних! Хорошо хоть, как я и предполагал, на след «вурдалака» никто наступать на посмел. Да, интересно было бы порасспросить этого молодчика, как он прямо на этом месте оказался, следов вокруг не оставив... В общем, он тут оказался, и раненого волка к себе подманил, свистом или еще как. Волк от меня к хозяину шел. А у кого есть волк, тот должен его содержать. Конуру иметь специально и так далее... Да, больше тут, пожалуй, ничего не выяснишь. Дальше пойдем?

— Здорово следы читаешь, — сказал опер. — Где так наловчился?

— Я ж почти всю войну в разведке был. Разве полковник вам не рассказывал.

— Да, упоминал что-то, сейчас припоминаю. Пойдем дальше, на кладбище.

Так мы и добрались до того места, где след таинственным образом оборвался. Я принялся шарить вокруг, а энкеведешник, привыкнув, видно, доверять моим способностям следопыта, скучающе озирался и на небо глазел. Вдруг он взволнованно меня окликнул:

— Смотрите! Смотрите! На дереве, рядом с могилой, где след обрывается!

На гладком стволе виднелись свежие зарубки, уходившие вверх метра на два, где начиналось первое разветвление и два толстых сука уходили от ствола в разные стороны.

— Вот он как есть — след его оружия! — я расплылся в улыбке, и, наверно, довольно глупый был вид у меня в тот момент. — Он им воспользовался, чтобы со своим грузом взобраться на дерево. И, видно, с трудом там держался, поэтому и не напал на меня — не было у него возможности напасть на меня неожиданно, из выгодной позиции. Но куда ж он делся потом, ведь слезть-то он в конце концов должен был! — Я оглядел снег вокруг дерева. — Слез он с другой стороны, это ясно. Куда он ушел, мы уже не узнаем, местные зеваки здесь особенно усердно ногами поработали. — Я еще раз осмотрел следы, ведущие к могиле. — Да, капли крови становятся все меньше и реже, почти на нет сходят. Надо думать, рана была серьезная, волк истек кровью и сдох. Тащиться с мертвым окоченевшим волком... Не позавидую ему. Интересно, где он его похоронил? Тоже выясним, а?

— Выясним, — кивнул опер. — По-моему, мы узнали достаточно. Можно докладывать наверх, что оборотень — это обыкновенный хитрый бандюга. И есть все данные, позволяющие быстро и без шума найти его и ликвидировать. Пошли отсюда. Мы долго тут провозились, а у меня в районе еще дел полно.

Мы покинули кладбище и направились в поселок к моей конторе. Мне было о чем подумать. Оставалось нечто очень странное во всем этом деле. Как хозяин волка оказался на пути своего питомца, не оставив никаких следов? Куда он все-таки дел тело мертвого волка? Вряд ли унес куда-то далеко. Неужели тащился с ним несколько километров? И что все-таки за игра им велась вокруг мнимого превращения волка в человека? Почему нельзя было бросить дохлого волка — хоть на могиле, хоть не доходя кладбища?

Значит, он почему-то не мог предоставить волка собственной судьбе. Почему? Отбрасываем вариант, что он недодумался, — несерьезно. Тогда остается лишь одно наиболее вероятное: он не мог бросить волка, потому что даже труп волка наверняка выдал бы, кто его хозяин. Как он мог это выдать, если в округе никто и слыхом не слыхивал о человеке, содержащем волка? Может, он на волка ошейник надел со своим именем или с чем-то очень узнаваемым — так, для форсу? Тоже маловероятно. Может, он боялся, что у волка достаточно сил, чтобы привести меня к дому своего хозяина? Но ведь убил же он моего предшественника. И мне мог устроить засаду в любой точке моей погони за волком. Нет, он предпочел спасать волка, прятать его от глаз людских — и для него это было важнее, чем со мной покончить. Но почему?

Шофер уже давно вернулся, чаевничал с дежурным. Завидев своего начальника, вытянулся по струнке. Опер коротко кивнул шоферу, тот мигом завел машину, открыл дверцу перед своим хозяином, тот сел, шофер обежал машину, открыл дверцу с другой стороны, сел за руль, подал машину назад, лихо развернулся — и они умчались.

— Чайку не хотите? — спросил дежурный.

— Я?.. А, нет... Чай не водка — много не выпьешь, — я вышел из рассеянности и постарался сосредоточиться на делах. — Где изъятое сложили?

— А, оружие это?.. Как вы и велели, в одну из наших камер. Никто не залезет. Вот вам ключ, пожалуйста. — Да-да, конечно, — я убрал ключ в карман. — Пойду пройдусь. Неподалеку. Вернусь через четверть часа.

Я направился к водочному ларьку. На душе у меня было муторно. Поганое ощущение, будто делаю что-то не то.

У ларька стояли те фабричные, которых я вчера так эффектно «подставил» конокрадам.

— А, вы еще живы? — не без скуки в голосе удивился я.

Наступила короткая пауза.

— Стакан водки мне сделайте, — обратился я к продавщице. — Да нет, куда так мало, побольше лей.

Я выхлестал, не поморщась, полный стакан — фронтовая закалка. Поставил стакан на стойку и кинул небрежно — не без пижонства дешевенького, признаюсь тебе:

— Еще один. Такой же.

Пока продавщица наливала, я снова взглянул на ребят.

— Ну? Ничего сказать не имеете?

— Нечестные ты шутки шутишь, начальник, — рискнул подать голос один из них.

Я взял в правую руку полный стакан и хмыкнул:

— А вы честно со мной играете? О такой малости вас попросил, чтоб, пока вы на людях, все тихо-спокойно было. Я здесь за порядок отвечаю, с меня и спрашивают. А мне с кого спрашивать? Только с вас, — я осушил стакан и вернул его продавщице. — Еще раз предлагаю вам: давайте со мной по-хорошему, и я с вами буду по-хорошему. И никаких неприятностей у вас не будет. Так что подумайте.

Они молчали, но было ясно, что я их уже сломал. Они ж, понимаешь, впервые на глухую стенку нарвались, и лбы себе расшибли.

А я вернулся в контору.

— Прикорну я в своем кабинете, — сказал я дежурному. — Разбуди через три часа или если что-нибудь очень срочное.

И я устроился на кушетке. Нет, не водка меня разморила. Дел больших на ближайшие несколько часов не предвиделось, а я привык на фронте ловить каждую возможность для сна. Тем более что ночка мне предстояла беспокойная. От замысла наведаться в барскую усадьбу я не отказался.

Проснулся я в голубоватом сгущающемся сумраке — и резко сел, осененный внезапной идеей. Конечно, как же я сразу не додумался! Я соскочил с кушетки, надел сапоги и шинель — и поспешил на улицу. Дежурного на месте не было. «Вот скотина! — ругнулся я. — Небось, удрал кино смотреть». Да, наверно, кино уже началось, настолько весь поселок обезлюдел, ни одной живой души. Скорым шагом я направился в сторону маленького кладбища возле Митрохина, напрямки, через поля, через железнодорожные пути. Вряд ли, конечно, он еще раз туда вернется, а вдруг... Надо сделать все, чтобы его обогнать. И я еще прибавил шагу.

Окончание следует

Елена Стишова

Дым отечества

Есть грубый зазор между самим моим намерением — написать текст о двух новых мелодрамах — и наличной социокультурной ситуацией. Ситуация как бы отменяет предполагаемый текст — хотя бы тем, что его не заказывает.

Еще не так давно не было сомнений в том, что оба фильма — «Ты у меня одна» и «Плащ Казановы», оснащенные атрибутами массового успеха (любимый в народе жанр — мелодрама, любовный сюжет, любимые актеры и пр.), на этот успех обречены. Что было бы поводом для многочисленных критических выступлений.

Сегодня нет никакой гарантии, что встреча публики с этими лентами состоится. Успех или провал фильма в наши дни не связан с его зрительским потенциалом. Резко изменились представления о самом кассовом успехе: раньше счет шел на десятки миллионов билетов, сейчас — на тысячи. Стихия объявила беззаконие законом. Не только развал империи и вслед за ней единого кинематографического пространства в том повинны.

Как сформулировал Сергей Соловьев на страницах «Искусства кино» (см. № 9 за 1993 год), «настоящая драма — это невозможность сделать кинотеатр местом человеческого общения». С этой драмой родной кинематограф столкнулся эдак на четверть века позже, чем западный. Эпоха яростного наступления электронных коммуникаций застала нас, как водится, врасплох. Несмотря на то что разговоры о приближающемся видеобуме шли давно, он все равно подкрался незаметно. Как и телевизионный бум, подстегнутый наступившими свободами.

А ведь кино переставало быть «важнейшим из искусств» на протяжении последнего десятилетия — по крайней мере. Латентный процесс шел давно, но стал ощущаться как новое качество, лишь когда произошли две совпавшие во времени катастрофы: крушение мифологии, на которой стояла вся державная постройка, и развал кинопроката — той инфраструктуры, которая эту мифологию тиражировала. Отработанные процедуры инициации фильма (одновременный выпуск в первоэкранных кинотеатрах, всесоюзная премьера, монопольный показ) — доморощенные механизмы манипуляции массовым зрителем и массовым успехом, иногда очень даже эффективные, — перестали работать, как только разжался железный кулак державной власти, контролировавшей сверху всю систему кинопроизводства и кинопроката. Кино маргинализировалось буквально на глазах. Как дерево теряет листья во время листопада, так кино теряло одну за другой краски коммуникативного спектра — от идеологических до досуговых.

Можно ободряться тем, что дело в мировом законе и мы просто-напросто включились наконец-то в общемировой процесс. Мол, и у них, на Западе, кино давно перестало быть сверхкоммуникацией. Так, да не так. Западный мир имел время и волю уравновесить отношения внутри кино-, теле-, видеосферы. Во всяком случае, Стивен Спилберг собирает десятки, даже сотни миллионов зрителей именно в кинотеатрах. У нас же идет такой резкий откат от публичных кинозрелищ, что лично я не удивлюсь, если

«Ты у меня одна»
Сценарий О.Даниловой. Постановка Д.Астрахана. Оператор Ю.Воронцов. Художник М.Петров. Композитор А.Пантыкин. Звукооператор А.Дударев. Агентство «Информсервис», киностудия «Астур», при участии киностудии «Ленфильм». 1993.

«Плащ Казановы»
Сценарий и постановка А.Галина. Оператор М.Аграновича. Художник Э.Луцци. Композитор Кабалла. «Казанова-продакшн» (Италия) — «Арк-фильм» (Россия). 1993.

наша публика проигнорирует того же Спилберга.

Обжегшись на молоке, дуют на воду. Мы сами загнали себя в замкнутый круг. Долго и упорно отбивали у зрителя охоту смотреть кино, кидая камень вместо хлеба в его протянутую руку. А когда в кои веки появились две картины, отвечающие — как кажется мне — коллективным ожиданиям, их прокатная судьба проблематична. Похоже, зритель разочарован до той опасной глубины, когда уж ничего не ждут. Ни от кино, ни от судьбы.

Речь не о том, что эти ленты канут в безвестность. Обе, что называется, на виду, насколько это возможно сегодня. Картина Д.Астрахана «Ты у меня одна» получила спецприз «Кинотавра», побывала на фестивалях за бугром и в данный момент идет в крупнейших московских кинотеатрах — в «России» и в «Октябре». «Плащ Казановы» в постановке известного театрального драматурга А.Галина куплен прокатной фирмой «Инициатива», его премьера планируется на ТВ, что сразу даст картине многомиллионную аудиторию. Короче говоря, можно сказать, что картины востребованы. Но чего нет и не будет уж точно, так это соборного переживания коллективных эмоций, встроенных в программу такого типа кинозрелища. В отличие от большей части отечественных фильмов, вообще лишенных мессиджа, обе ленты рассчитаны на обратную связь и взывают к всеобщей реакции. Именно массовый успех, а не критический отзыв, как бы ни был он комплиментарен, раскручивает ценностный механизм подобных произведений. Потому как для отечественной публики ментальные ценности всегда выше эстетических.

Кулуарная критика морщит носик по поводу обеих картин: слабая режиссура, непопадание в жанр, отыгранный сюжет (это о «наших за границей»). И я не слепая, вижу, что Астрахан и Галин временами и впрямь работают топором. Примеров хватает. Вот сцена в валютном магазине («Ты у меня одна»), когда Аня одевает «дядю Женю» с головы до ног в модные и дорогие заграничные шмотки, он обретает сходство с манекеном, что на витрине, и камера долго держит в объективе пачку «зеленых», которыми Аня расплачивается. Эпизод рифмуется с последующим, где герой у входа в отель сталкивается с мужчиной-проституткой и тот протягивает ему «зелененькую» на бедность. Да, параллель грубая. Но нельзя не видеть, что она намеренно грубая, адресно грубая. Рассчитанная на то, чтобы каждый произвел в уме нехитрую мыслительную операцию. Насчет того, что мы бедные, но гордые и на том стоим. Разумеется, это не бином Ньютона. Но его и не должно быть в мелодраме, ибо этот жанр апеллирует к архетипам, к сущностям.

Перед нами сказка, fiction. И самое в этой сказке любопытное, что она насквозь идеологична. Кроме традиционного сюжета любовного треугольника в ней притаился метасюжет, и именно там, в зазеркалье — Главное Событие фильма, растворенное в образной ткани и не выведенное в фабульный ряд. Лирическая недосказанность — главный смысловой элемент поэтики картины

Такое впечатление, что фильм затевался ради финальной сцены. Чтобы Женя (герой), стоя в пиджачке на морозе, заорал почти в истерике, взывая к жене (героине): «Наташка! Ты у меня одна!» И чтобы оркестр подхватил этот крик и грянул на разрыв души шлягер ранних семидесятых — незабвенную песенку Юрия Визбора: «Ты у меня одна, словно в ночи луна...» и т.д. И ностальгическая слеза готова пролиться. По какому, однако, поводу слеза? Что муж к жене вернулся после нечаянного загула? Потому звучат фанфары?

Но мы догадливые. Подтекст схватываем на лету. Фанфары, то есть оркестр с его пронзительной лирической темой, обнажают метафизику сюжета, то самое Главное Событие. Если расшифровать, получим: герой делает свой выбор. Он отвергает реальный шанс уехать в Америку и стать крутым меном, потому что не может предать «мелодию любви». Мелодией любви — в переносном и буквальном смыслах — кодирует Астрахан свой фильм. Строкой песенки — «Ты у меня одна» — он кодирует — в духе русской культурной традиции — нераздельную целостность: образ любимой женщины и образ родины. («О, Русь моя, жена моя...» у Блока, аналогичные мотивы у Есенина). Да и вся картина ориентирована на традицию, на старые добрые ценности, тоска по которым донимает население не меньше, чем инфляция.

Ностальгический тон фильма режиссер задает с первых же кадров. Ретро! И

этим все сказано. Вирированной монохромной пленки, да песенки, да нескольких старых фотографий вполне достаточно, чтобы публика светло запечалилась в сладкой тоске по утраченному времени. Астрахан особо не утруждает себя хронологической точностью и бытовой достоверностью. Что ему действительно важно — так это мифология. Он находит ее, конечно же, у шестидесятников, у последних романтиков XX столетия. Любовь — одна на всю жизнь, верность — до гроба, бессребреничество, безбытность, святая к родине любовь — словом, джентльменский набор. Из этих общих мест режиссер — в соавторстве с актерами Мариной Нееловой и Александром Збруевым — создает элегическую ауру, всю сотканную из любви. В нее вписывается и неуклюжая отроковица, гадкий утенок, без памяти влюбленная в «дядю Женю» и рыдающая от горя в день его свадьбы с Наташей. Из этого конфликтного узелка на периферии «истории любви» ...надцать лет спустя, уже в наши окаянные дни, прорастет драма, она же мелодрама, где любовный треугольник действует уже на равных. Итеэр Женя, которому полтинник с гаком, сохранил юношескую стать и ужимки «звездного мальчика»: инфантильность — родовая черта шестидесятников (наконец-то Збруев адекватно реализовал свой редкостный актерский типаж мужчины-мальчика). Его жена — сексопатолог Наташа (Неелова мастерски отыгрывает сказочную, фиктивную природу фильма). И наконец, Аня, бывший гадкий утенок (Светлана Рябова); после долгих лет эмиграции — она девочкой уехала на ПМЖ в Америку — Аня приезжает — теперь уже в Петербург — по делам бизнеса и с надеждой на встречу с «дядей Женей». Она по-прежнему влюблена и готова положить к его ногам все, что имеет: свою любовь, свое состояние, деловые связи и ее, проклятую, — Америку.

«Ты у меня одна»

По законам жанра соблазнительница и разлучница появляется в тот час, когда почва созрела. Семейство инженера и врача треплет постперестроечный синдром: ни денег, ни перспектив. И Женя, насмерть разругавшийся с Наташкой из-за того, что не хочет первым звонить Ане и упускает свой шанс, слегка поддатый после бурной ссоры, уступает натиску напористой мисс Америки, нежданно нагрянувшей с визитом. И отдается ей на скрипучем супружеском ложе.

Нет, это не «солнечный удар». Женя ни на минуту не увлекся Аней — уж Збруев отыграл бы такой нюанс. Но Аня не любовью дышит, а желанием завладеть «предметом». Актриса не справилась? Режиссер не дожал? А по-моему, это замысел. В дуэт соблазнительницы и соблазненного режиссер вводит социальный обертон. Соблазн и прельщение не от женских чар исходят — от Америки.

В контексте фильма Америка — не материк, не страна и даже не символ свободного мира, а мифологема успеха, престижа, жизненного пика.

Америка ни сном, ни духом не виновата, что стала нашей новой Утопией, заняв пустующую нишу в коллективном сознании. Это, как говорится, факт нашей биографии. Советской. Астрахан про это знает и про это думает. Но выбирает в герои не «нового русского» и не «совка», а «уходящую натуру» — обруганного шестидесятника, идеалиста, аутсайдера и неудачника. Потому что только этот тип героя репрезентативен, когда речь идет о русском менталитете и о «русской душе». Только он способен романтически подсветить безнадежную социальную ситуацию. И быть социально ангажированным в ситуации интимной. Патетическое «Я не люблю тебя!» в финальном объяснении с Аней — конечно же, иносказание, метафора отказа от американского рая.

В этом мелодраматическом жесте (который режиссер, несомненно, героизирует) есть красота и заразительность иррационального порыва. Здесь, если хотите, дышит почва и судьба. И это бесконечно важно для публики, которой необходимо самоутвердиться после стольких лет фрустрации.

«Ты у меня одна»

●

Александр Галин в «Плаще Казановы» тоже выбирает в герои романтическую идеалистку «в законе». Что симптоматично. Потихоньку идет стихийный процесс реабилитации ценностей, поспешно сброшенных с корабля современности. Инна Чурикова, занятая в главной роли, как всегда, втягивает фильм в контекст своей актерской личности. Так что «Плащ Казановы» можно анализировать в двух дискурсах — как фильм Чуриковой и как фильм Галина. (Есть еще фильм М.Аграновича, оператора, но в мой сюжет он, увы, не вмещается.)

От драматурга Галина актриса получила самоигральный и — главное — абсолютно новый материал для своего фирменного образа экзальтированной, не от мира сего героини. Такого она еще не играла. Поначалу Чурикова сражает нас сменой имиджа. Шляпа с вуалью, кружева, летящие одежды явно не домашнего дизайна, итальянская речь, одинокие прогулки по Венеции... Ну впрямь богатая аристократка с романтическими причудами, дева-греза. Тем убийственней контраст финала, когда одежды содраны, и такое впечатление, что не плечи обнажены, а душа разверста. Момент жуткий, сцена страшная. Чурикова же проводит ее с отвагой, свойственной ее героиням и, очевидно, ей самой. Есть актрисы, которые могли бы сыграть сцены обольщения не хуже и даже достоверней, чувственней. Чурикова сама это знает и отказывается от эротических

красок, уступая их партнеру, красавцу Луке Барбаресски. Ее сила в другом.

Никто не мог бы внести столько смыслов, столько обертонов в эпизод пробуждения и прозрения после ночи любви. Чурикова гениально умеет сквозь поражение играть победу, играть «благо гибельного шага». Здесь уникальность ее дара и ее русскость. Благодаря чему мелодраматический сюжет «соблазненной и покинутой» вырастает в трагический русский сюжет блужданий женской души, цельной натуры, в поисках астрального брака.

●

В фильме А.Галина уникальная актерская тема Инны Чуриковой идеологизируется, перерастая в тему рандеву России с Западом, по-прежнему актуальную.

Маленькая тургруппа, сплошь женская, вписана в грандиозную декорацию венецианских площадей, улочек, каналов, снятых М.Аграновичем со свойственной ему эпичностью и благоговением перед культурным этносом. Застигнувшее съемочную группу наводнение только украсило, точнее, усложнило визуальный образ картины, смягчив ее роскошный колорит пасмурными, декадентскими красками дождя и большой воды.

Наводнение ничуть не смущает «туристо руссо». Три женщины справляют сладостный ритуал шопинга, надев выданные в отеле прозрачные пластиковые бахилы до бедер. Примеряют одежки, которые им не по карману, по неведению вваливаются в дорогие бутики и т.д., и т.п.

Этот полюс картины лишь по видимости противоположен полюсу Хлои (И.Чурикова), чья возвышенная душа должна разбиться по определению. Да, у этой троицы свои функциональные задачи. В том числе — создать жанровый фон, чтобы оттенить линию главной героини. Заставить публику смеяться — эта задача тоже не последняя в авторском раскладе и, думаю, решенная. Зритель — не критик. Он не станет вспоминать, что «туристо руссо» — тема отыгранная. Он среагирует на Катю Граббе в роли водолаза Клавы. Потому что огромная Клава, это дитя природы без рефлексий и комплексов, действительно очень смешная. И органичная даже в тот патетически безвкусный момент, когда, затянув в купальный халат свой мощный торс, толкает патриотически выдержанный спич перед изысканной публикой, собравшейся в ресторане отеля отметить Рождество.

Нетрудно, однако, заметить, что Клава и ее товарки, воплощающие мотив плебейской витальности, так же несчастны и нелепы в этом мире сбывшейся мечты, как Хлоя, оказавшаяся в постели жиголо. Мотив соблазна и его всегдашних спутников — обмана, конфуза, разочарования — объединяет картины Астрахана и Галина, случайно или намеренно обнажая их социальные коннотации и мифологическую почву. Не удержусь, чтобы не процитировать Бердяева: «...ожидание социального чуда есть одна из слабостей русского народа, один из самых больших его соблазнов».

Но чуда не будет и на этот раз. И заграница нам не поможет. А будет то, что в киномире называют русским финалом — как контраверзу голливудскому хэппи энду. (Симптоматично, что публикуемый в этом блоке материалов опрос лидеров общественного мнения о мелодраме фиксирует общую приверженность «плохому концу». Ментальные структуры не меняются!)

Поезд сбавит ход, замелькают грязные сугробы, прошлогодняя бурая трава на откосах, и реальность, до боли родная и неотвратимая, как русский холод и русский простор, медленно въедет в кадр и сотрет хрупкий сказочный образ Венеции. В руках Хлои останется лишь карнавальная маска, знак эфемерности другого мира, да альбом репродукций не помню какого художника.

На перроне сырой туман, замерзшие лица встречающих, сам воздух будто полинял, обесцветился — Агранович снял последний проход героинь «под документ», в намеренном стилевом контрасте с венецианскими эпизодами. А наши бабоньки счастливы — еще бы, здесь они королевы, здесь они равны самим себе. Их мужья встречают, дети бегут навстречу. И вообще — дым отечества...

●

Размышляя о феномене мексиканских «мыльных опер», социолог Д. Дондурей пишет: «Есть нечто в сознании миллиардов — прапрапотребности, которые никаким техническим остроумием и социальным совершенством не поколебать». Можно добавить к этому, что в эпохи

смуты, когда рушатся стереотипы и почва уходит из-под ног, архаические пласты психики оживают, обостряя потребность в легендах, мифах, чудесах. Наша духовная ситуация — тупиковая, потому что отвергнутая советская мифология присвоила и поглотила русскую прамифологию. Общая невменяемость, включая невменяемость мастеров культуры, не способных отделить плевел от злаков, погрузила нас в мифологический вакуум.

и питаются), а как образ Дома, Истории, культурной и духовной традиции. Страна маргинализировалась на глазах, ощутила себя лимитчицей, живущей в общаге. Прошлое откололось и исчезло, будущее — в тумане, настоящее — безрадостно. Утрата почвы влечет за собой утрату личностного имиджа: перестаешь идентифицировать себя с миром. Кто мы? Откуда мы? Куда идем?

Нет ответа — вот в чем драма. Дайте

«Плащ Казановы»

Отбросив лжепатриотизм и весь его квасной лексикон, мы вообще потеряли идею родины — не как повод для имперских и национальных амбиций (известные политические круги только этим

же человеку пятачок, где можно отогреть душу! Перестаньте его третировать как «совка». Пожалейте его, наконец. Пусть он возвратится в свой обветшалый Дом. Дома и стены помогают.

Людмила Донец

Пора мелодрамы

«Дикая любовь» — название кассовое и понятийное. В нем различимы два оттенка: дикая — сильная и варварская. Оба смысла заложены в историю фильма, старую, как мир, и вечно юную. Они любили друг друга так нежно. Он ей изменил. Она его убила. Убила, потому что любила. У Оскара Уайльда эта фраза написана в мужском роде: «Убил, потому что любил», но это было сказано давно, в прошлом веке, когда предполагалось, что женщины должны быть только жертвами, но никак не убийцами.

Возможно, окажется, что кино — искусство одного века, двадцатого. Предугадать нам не дано, ибо трудно будет проверить. Однако следует констатировать, что кинематограф начинал век с чистоты жанров и, заканчивая его, стремится к той же чистоте. Жанровая размытость фильмов, бывшая еще недавно эстетической ценностью, объясняемая документальным приближением к самой реальности (которая внежанрова), а стало быть, мерой реализма, перестала быть актуальной. В правде жизни на экране нет нынче потребности. Она ушла в телевизионные новости, в документальный экран как таковой. То, к чему всегда тянулся широкий зритель, долгое время робко, боясь обвинений в безвкусице, — к экрану, не похожему на жизнь, небудничному, к реальности особенной, исключительной, — перестало быть полем критических сражений с художником и возвращается в кино. Экран ищет код, язык, который позволял бы фильмам быть увлекательными, не скатываясь к примитиву, и рассказывал бы о реальности неповседневной, но и не вовсе сказочной.

«Дикая любовь»
Сценарий Ю.Короткова при участии А.Жуковой. Режиссер В.Новак. Оператор В.Крутин. Художник В.Веселко. Композитор Ш.Каллош. Одесская киновидеостудия. 1993.

Что же это за язык такой? Конечно, прежде всего это язык мелодрамы — жанра, обожаемого зрителями и популярного в нашем кинематографе всегда, в начале века особенно.

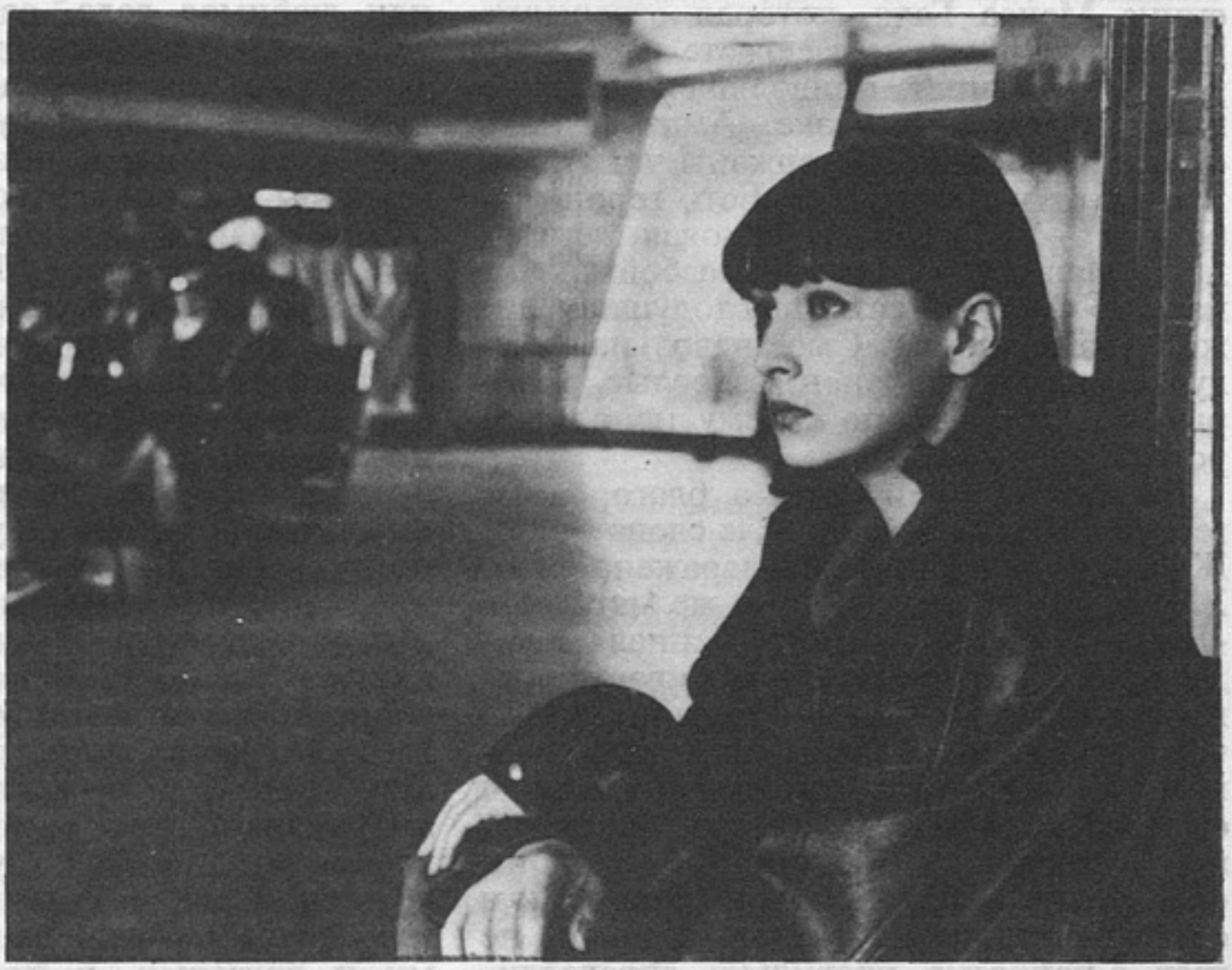
Страсти, сильные страсти — вот что всегда волнует зрителя. «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Человек и судьба. Человек — вершитель своей судьбы и судеб других. Личная активность в складывающейся истории, оправданная личной незаурядностью, качествами, явленными в человеке, — красотой, отвагой, великодушием, злодейством, способностью к интригам, волей к самопожертвованию.

Мелодрама по сю пору в нашем представлении — низкий жанр. Изначально низкий. «Мелодрама», — морщась, говорим мы, и это ценностное определение, означающее нечто слезливое и малохудожественное. Этот активизм нашего сознания достался в наследство еще от литературных классицистов: низкие жанры, высокие жанры — та иерархия надолго стерилизовала искусство своей снобистской сословностью. В свое время литературе даже пришлось поменять стиль классический на романтический, чтобы ответить на новую потребность эстетического сознания — потребность в сильном герое, в яркой личности, которая может родиться и принцем, и нищим, и в лохмотьях, и в шелках.

Мелодрама, которая долго была жанровой золушкой, жанром для толпы, для народа, для бедных, сейчас, к счастью, преодолевает «комплекс неполноценности» — клеймо уцененности. «Приватизированный романтизм» — есть такие слова у известного литературоведа Юрия Манна, сказанные по другому поводу. Думаю, их в полной мере можно отнести к мелодраме. Мелодрама — это приватизированный романтизм. Приватный романтизм. Романтизм частной жизни.

А уж может ли романтизированная частная жизнь быть эстетически значимой, зависит от дарования художников, а не от жанра как такового.

Когда речь идет о мелодраме в кино, я всегда вспоминаю идеальную картину шведского режиссера Бу Видерберга «Эльвира Мадиган», где герой «из благородных» циркачку полюбил. Этот социальный мезальянс не обещал героям будущего, и они приняли решение уйти из жизни. Он убил ее, а потом себя. И как ни рассказывай этот сюжет, все покажется грубым рядом с тем благоуханным экраном, который создал шведский режиссер. С его очаровательными героями, их нежнейшими чувствами, светоносными пейзажами и любовно высмотренными деталями — плетенной из тонкой соломки корзинкой с бутылкой вина, крахмальной белейшей салфеткой, тонкими ломтиками хлеба — счастьем живого мира, который они покидают на последнем своем пикнике.



«Дикая любовь»

«Дикая любовь» — тоже классическая мелодрама. Только воздух ее пронизан не светом, а тенью, тревогой, напряженностью, опасностью. В ней нет места любви не потому, что счастье этих героев невозможно. Напротив. Счастье этих героев невозможно, ибо в жизни нет места любви. Любовь уходит как доминанта, как ценность. Она становится изначально роковой, катастрофической, гибельной. В споре чувства и разума побеждает разум, и это знак времени. Так теперь природа захотела, вернее, так ее переделали, и обратной дороги нет. Обратная дорога — смерть.

Любовная пара наших героев — Макс, мальчик «из семьи», мажор, и Маша, девочка из интерната, из дома, где живут и вырастают брошенные дети. Сироты. Отверженные. Социальное дно жизни.

Конфликт с самого начала окрашен остротой социального и родового неравенства. Благополучный мальчик-интеллектуал и фактически бездомная девочка с неустойчивой психикой. Дебилка — так ее называют благополучные мама Макса и его приятельница, соученица Галя. Как в начале прошлого века требовалось доказать, что «крестьянки чувствовать умеют», так теперь продвинутому нашему сознанию рассказывают, что и дебилки чувствовать умеют. Соль в том, что, может быть, только они и умеют. Последние, кто остался на этой ниве

любви. Ненормальны. Не такие, как все. Раньше это называлось «странная женщина» — та, которая выбирала чувство. Теперь вот дело дошло до упора. Странная женщина уже выглядит дебилкой. Пусть так ее зовут не самые благородные герои, зато самые нормальные. И это показательно. Показателен и выбор авторами своей героини.

В «Дикой любви» есть элемент жанровой новизны. Здесь нет благородных героев. Злодеи — да, есть. В амплуа злодейки выступает именно одноклассница Макса Галя, которая отвергнута им как женщина и в сюжете исполняет роль интриганки, приводящей историю к трагической развязке. Амплуа, надо сказать, в фильме выдержаны четко, как и следует в мелодраме. Есть герой-любовник — Макс. Есть роковая женщина — Маша, есть герой — разбойник «из народа» Андрей, есть простодушная инженю, американка Сью, невольная разлучница, есть, наконец, взрослые, которые все, каждый по-своему исполняют роль резонеров.

Так вот. Злодеи есть, а благородных героев в привычном смысле слова — нет. Жизнь катастрофически заражена злом. Жертв нет. Жертвы — они же мстители. «Дикая любовь» — современная мелодрама, в которой обнаруживается не просто контрастная дихотомия природы человека, добра и зла, а больной, неправедный социум, где благополучные люди смотрят на низшие слои, как на тифозных дебилов, а низшие слои никоим образом не желают быть униженными и оскорбленными. И уже не зазорно, не грех, а напротив, правильно, справедливо быть вором, насильником, убийцей, но только не жертвой.

«Дикая любовь» — это мелодрама у последней черты. Она рисует опасное состояние общества, которое вплотную приблизилось к поведению в нем любого человека как сверхчеловека. (Какая там старушка процентщица!) Одни живут в замкнутом благополучном мире и презирают «не своих», другие ненавидят этот мир и считают естественным разговаривать с ним языком разбоя и насилия. Атмосфера этой совершенно частной мелодрамы, я бы сказала, не боясь этого слова, совершенно революционная.

В 10-м классе, где учится Максим, появляется американка Сью. Класс этот не простой, он готовит программистов, и выясняется, что отец Сью — глава какого-то известного программистского центра в Америке. Сью, которой нравится Макс, обещает ему хорошую работу в Америке. И Макс, всячески обманывая свою настоящую любовь Машу, решается уехать в Америку вместе со Сью. Как бы продает душу дьяволу, как бы злодей. Но авторы фильма, сердечно склоняясь в сторону Маши, чувства, все же не считают разум такой уж однозначно злой силой. Спорно, что мужчина должен выбирать, если жизнь его ставит в ситуацию выбора: любимую женщину или любимое дело, сердце или интеллект. К тому же, может быть, Макс действительно хочет уехать на время и вернуться к Маше. Не будь Маша дебилкой, странной женщиной, с ней можно было бы и договориться.

Есть в фильме юноша Андрей, который, напротив, любит Машу, предпочитая ей все другое в жизни. Но у него-то выбор не так очевиден, как у Макса, он-то насильник и сутенер. Злодей, но способен на любовь, хотя и понимает ее по-своему, по-воровски. Он даже не брезгует завоевать Машу насилием, хотя оно и становится ему в дальнейшем поперек горла и жизни.

Насилие угрожающим образом придвинулось к обыденной жизни. Оно уже не исключительность. Оно само стало обыденностью. Выследив Максима с американкой, Маша быстро проходит все стадии отмщения. Она сначала дерется с американкой, бьет ее, потом подговаривает своих дружков к групповому изнасилованию Сью, и, наконец, в аэропорту, где Макс и Сью прощаются с родителями и друзьями, в последние минуты Маша вбегает и стреляет в Максима из револьвера.

Благородство героини, так сказать, отягощено преступлением. Хотя это именно та героиня, которой сочувствуют и авторы, и зрители, ибо главный убийца — тот, кто убивает чувство. Изменник. Неверный. «Все прощает Бог, но Иудин грех не прощается». Да, но и мститель — тоже злодей, хоть и несчастный. Маша — несчастная злодейка.

В «Дикой любви» многое проговорено вскользь. От этого история несколько спрямлена. Одни герои плотно включены в интригу, как Андрей, но не имеют индивидуальной и даже типологической физиономии, другие, напротив, с разросшимися сюжетными линиями, вовсе не обязательными ни для характеристи-

ки персонажа, ни для интриги, так, декор. Такова линия прабабушки американки Сью с ее дореволюционной жизнью в Киеве, романами и дуэлью. Мир взрослых жестко назидателен: здесь все, каждый на свой лад, исполняют роли моралистов, объясняющих, как надо жить. Даже главным героям недостает сюжетного пространства. О Максе говорят, что он гордость класса и главный интеллектуал, но хорошо бы увидеть и услышать его в качестве интеллектуала, а не только получить отзыв о нем. Даже в самой стихии любви и страсти главных героев недостает ощущения единственности этой страсти. Лиризм их отношений отчетливо явлен всеми средствами фильма — и изобразительными, и музыкальными, — но в нем все же есть привкус стереотипа. В картине есть обязательное, но недостает случайного.

Но вот что в «Дикой любви» замечательно — это ее героиня Маша в исполнении Ксении Качалиной. Мне кажется, мы все еще не осознаем, какая звезда взошла на нашем кинематографическом небосклоне. Да, честь ее открытия, конечно же, принадлежит Валерию Рубинчику, его тоже недооцененному фильму «Нелюбовь», где появилась Ксения Качалина со своей неотразимо притягательной неврастенией, родовым знаком катастрофических времен.

Но с каждым фильмом актриса очаровывает по-новому. Вот и в «Дикой любви» у режиссера Виллена Новака она — главный интерес истории. «Дикая любовь» — фильм крупных планов. Они выразительны, глубоки, значимы, они — как бы несущая конструкция чувственной стороны сюжета. И особенно хороши крупные планы Ксении Качалиной. Ее Маша — барышня-бандитка с немыслимым диапазоном чувств от одноклеточной хрипатой подъездной шлюхи до утонченной загадочной женщины, сломанного цветка с хрупкой психикой серебряного декаданса. Разнообразие актерских реакций Ксении Качалиной поразительно. Именно она создает в фильме атмосферу тревожной страсти, тусклого, губительного огня желаний. Любовь для ее героини — отверженной, живущей на самом социальном дне, — последнее и единственное прибежище. Маша исполнена смертельной любви, опасной и притягательной в своем безрассудстве.

После мелодраматически выразительной «Дикой любви» можно сказать, что у нас в кинематографе появилась новая Вера Холодная с ее вечной женственностью, принужденной жить на краю гибели, ибо эта женственность — слишком большая роскошь в мире, становящемся все более холодным, жестким и прагматичным.

Ксения Качалина — как, впрочем, и вся картина — придает современное звучание одной давней теме — теме непредсказуемой русской души, слишком эмоциональной, а потому одновременно и притягательной, и небезопасной. Главный фабульный мотив — мотив «Америки-разлучницы». Ведь Макс собирается улететь в Америку с американкой Сью, объясняя свое решение тем, что мы в техническом отношении отстали от Запада на тридцать лет, и ему, программисту, здесь нечего делать. Он меняет любовь на бизнес. Личная измена приобретает, таким образом, характер почвеннической и одновременно роковой. «Можешь его забрать», — истерично кричит Маша американке, застрелив Макса.. А один из одноклассников Макса тоже истерично кричит: «Улетай скорее в свою Америку! Ты ничего не понимаешь!» Романтический конфликт чувства, которое умирает, но не сдается, и дела, которое побеждает, но обесчеловечивает, окрашен отсветом старинного конфликта «Запад — Восток» и отсылом к реальности, даже злободневности нашей жизни с ее катастрофической утечкой мозгов «в другую сторону».

О «Дикой любви» я бы сказала, что это очень своевременное кино. Оно решает насущные задачи жанра мелодрамы и чрезвычайно характерно для невероятной нашей ситуации кинематографа без зрителя, которая стала грозным фактом. Это возврат к поиску зрителя, сделанный с полным авторским отчетом в зрительских склонностях. Однако это фильм эстетически грамотный, по-настоящему эмоциональный и без дешевых спекуляций. Он приятно удивляет почти забытым в сегодняшнем кино ясным представлением о нравственной норме, и это особенно заметно на общем кинематографическом фоне, состоящем в основном из забубенного, неопознанного авторства, с одной стороны, и перестрелок и траханья стоя, лежа и с колена — с другой.

Леонид Гуревич

Смягчение души

Стали уже общим местом стенания о тоске нашего зрителя по чувствам простым, высоким и вечным. Другим общим местом стали размышления о снобизме критики, презирающей сентиментально-прекраснодушное «массовое» кино. Не хочется добавлять новую вязанку хвороста в этот костер. Сокрушаться о разгуле сил ненависти, о расцвете преступности и падении нравов куда проще, чем с безоружным простодушием Чуриковой и Галина открыто и звонко — как и положено высокой мелодраме — воззвать к состраданию. Тем более необходимо разобраться в структуре картины «Плащ Казановы», своей очевидной подлинностью выделяющейся на фоне бесчисленных имитаций жанра.

Почему «Плащ Казановы»?.. Случайно мелькнувшие в витрине венецианской лавки маска и плащ, приписываемые легендарному авантюристу — не маловато ли, чтобы отыграть название фильма?.. Или я, по бедности эрудиции, не разгадал умысла авторов? Платный любовник из нынешней Венеции синьор Лоренцо не способен быть даже бледной тенью своего знаменитого земляка: не образован, не умен, да и в любовных похождениях отнюдь не изобретателен. Плащ предшественника ему явно не по плечу... Это понятно зрителям, а вот героиня фильма, переводчица российской туристской группы, с чу́дным и чудны́м именем Хлоя — не поняла. Что ж, любовь зла...

Историей странного любовного приключение Хлои и исчерпывается горький и нежный фильм, который опытный автор драматург Александр Галин, дебютирующий в кино как режиссер, назвал меланхоличным. Я не соглашусь с ним — хотя меланхолическая нота звучит в струях дождя и серо-зеленых волнах, покрывающих площадь святого Марка во время наводнения. Изображение струится, двоится, перетекает, волшебно рефлексирует под камерой Михаила Аграновича. Струится неспешно в ритме гитарных переборов гондольеров. Но меланхолия, пожалуй, этим и исчерпывается. Ведь фильм по сути — история страсти.

Инна Чурикова, актриса, не нуждающаяся в эпитетах, играет Хлою бережно и целостно. Бог мой, какие только краски, комические, гротесковые, могла бы она отыскать для своей героини! Еще бы — одинокая дама не от мира сего, далекая от всего земного любительница изысканных и странных туалетов, в шляпке с кокетливой вуалью. Одержимая любовью к Италии, к ее художникам и поэтам, ее пейзажам и камням. Белая ворона среди своих спутниц, тоже одержимых — российской покупательской лихорадкой... Словом, было где разгуляться фантазии Инны Чуриковой. Но она выбирает строгость и сдержанность. Очарованная странница Чуриковой тихо счастлива тем, что очутилась в стране своей мечты, и даже пара рюмок граппы, выпитых с любезными венецианцами в траттории, не нарушает ее внутренней тишины. Отсвет романтических кинозвезд падает, как тень от вуали, на ее лицо: Грета Гарбо? Глория Свенсон? Экзотическая иностранка, искательница любовных приключений? Нетрудно ошибиться даже опытному ловцу постоялиц богатых отелей.

Случайную встречу с ним на лестнице отеля Чурикова проводит блестяще, без труда разглядывая нехитрые уловки приятного синьора. Легкий хмель не мешает ее иронии, умело подчеркнутой режиссурой. Здесь же, на лестнице, записной тенор, видно, тоже завсегдатай гостиницы, белым голосом поет нечто итальянское, слащаво и глуповато. И хотя Хлоя просит его повторить и под знойные звуки ветер треплет кудри романти-

ческого Лоренцо, демонстрирующего себя на балконе, — ей-Богу, даже в голову не пришла мне мысль об адюльтере. Чуть-чуть наивного, неумелого кокетства на трех языках, отблеск светлого настроения, лукавство венецианских каналов... Просто у героини хорошо на душе, и итальянец хорош собой, да и режиссер не лишен чувства юмора.

Но то ли магия Венеции, то ли автор фильма пришпоривают сюжет, но следующая, опять случайная встреча с напористым итальянцем пугает неосторожно заигравшуюся Хлою. После недолгой погони неутоленный жиголо убеждает заезжую гостью посмотреть Венецию — интрига набирает ход. Все еще думаешь: шутка, розыгрыш. В самом деле, она ему про Тинторетто, а он ей про свою профессию «делать приятно женщинам». Она ему из Гете, а он про то, что в своем деле он мастер. Она все перебирает его возможные профессии: модельер? парикмахер? А зрителю давно ясно, по какой части трудится маэстро. «Бедная Хлоя!» — думает умный зритель. И точно — бедная! Вот она уже страстно целуется с латинским любовником, конечно, в гондоле, конечно, под сладкие звуки нанятого идиота-тенора. Забавно, черт побери, думаешь про себя, как долго будут ерничать драматург-режиссер-актеры и чем все кончится?..

Кончится все плохо. Плохо для Хлои. Хорошо ли для картины — в этом мы попробуем разобраться. А Хлое не до разборок. Любовь охватывает ее, ничего уже не соображая, она, в слезах восторга, потрясенная накатившей страстью, безвольно следует за своим Ромео по проторенной им дороге. Ужин со страстным поцелуем, номер-люкс, та самая шляпка с вуалью, стыдливо напяленная на подглядывающий античный бюст. Пошлые приемы обольстителя-профессионала, постель (за кадром), счастливое пробуждение — и... удар. Оказывается, за все это надо заплатить. Три миллиона лир, желательно в долларах. Она не понимает?.. Полно, не девочка ведь... И хватит сантиментов, а то пущу голой по гостинице. Вырвав из рук Хлои сумку и выпотрошив ее, Лоренцо понимает, что влип: его избранница не просто восторженная дура, а — вот он, паспорт! — русская. Стало быть, ей действительно нечем платить.

Что ж, и у профессионалов бывают осечки, тем более что Лоренцо «подставили» служащие отеля. Поделом! Тебе дают наводку — делись доходами. Не хочешь — садись в лужу. В общем, Лоренцо, конечно, молодец, русским надо оказывать гуманитарную помощь. И, наверное, ты, русская, вдосталь потешилась с итальянским жеребцом (в фильме текст покруче)?.. Там, в России, есть красивые девки или все похожи на тебя?.. Два гостиничных лакея, брезгливо перебирающие женское дессу, рассевшись возле постели Хлои, омерзительны. Лоренцо сокрушен — выходя из люкса, портье блистательным жестом задергивает ему молнию на «ширинке».

А что же Хлоя?

Она сидит в постели, из последних сил удерживаясь от истерики, омертвелая... И такая жалость и любовь, смешанные с гневом и желанием растерзать этих сволочей, охватывает тебя, что право, уже ради только этого порыва надо было родиться этому фильму.

Мы все жалуемся: нет проката отечественного кино. Да вот же оно, кино для миллионов. Кино, где есть «звезда», где есть смех и слезы, пронзительность и сердечность. Потери и убытки? — конечно же, мы посчитаем и их... Но, право, они меркнут перед эффектом «коллективного смягчения души», которого не может не вызывать фильм.

Говоря высокопарно, я снимаю шляпу перед мужеством Инны Чуриковой. Она играет «на грани фола». Не боится быть смешной. Не боится быть глупой. Не боится быть немолодой. Хуже скажу: не боится быть жалкой. Что-то есть в этой работе высшее: самоотречение. Так надо. Не для роли. Для зрителя. Для очищения. Болью.

И все же, все же... Что-то мешает мне согласиться сполна с Галиным-драматургом. Как раз его режиссура показалась мне вполне профессиональной, разве что со сбоями ритма. А в выборе артистов и работе с ними он показал класс. Право, не знаю, много ли надо было работать с Лукой Барбарески — по легкости, чувству меры и такту он просто блистателен. Но что же значит этот генеральный драматургический ход — всем все ясно, одной Хлое не ясно? Чистая театральная игра, когда зритель готов подсказать из зала, что Яго — сволочь?.. Уместна ли эта сугубо сценическая условность в кино — субстанции куда более натуральной?.. Мне кажется, было ошибкой игнорировать природу кинематографа, его

жизнеподобие. Тем более что режиссуре не хватает воли довести целостное «театральное» решение до конца. В некоторых эпизодах режиссер впрямую обращается к иной эстетике. Чего стоит, скажем, возвращение Клавы-водолаза домой, к мужу и детям, к российским снегам, к солдатикам с лопатами, провожающим печальными взглядами странную процессию, к дымящим трубам ТЭЦ на горизонте. Между тем главный конфликт скорее называется, чем решается; все, так сказать, «вообще», без подробностей, которые, на мой взгляд, могли поменять погоду.

Я касаюсь здесь темы опасной и заранее прошу извинения. Но хотелось бы говорить прямо. В сущности, драма Хлои нам понятна. Не только в том дело, что она ослепла, сраженная красотой и изяществом манер профессионала-любовника. Просто слишком долго была одинокой, просто недолюбила свое. Просто (если это просто) итальянец разбудил ее чувственность. Разбудил от долгого сна желание. Помните у Тютчева: «угрюмый тусклый огнь желанья»? Угрюмый и тусклый — это ощущение старого поэта, у иных оно легкомысленнее — «в крови горит огонь желанья». Но — огонь. Сжигающий все, включая и разницу интеллектов, происхождения, воспитания, культур. Воистину, «какая барыня ни будь!..»

Александр Галин, конечно же, не хуже меня осознает эту проблему. Он снимает эпизод, в котором Лоренцо, стянув рубашку, танцует перед Хлоей, вместе с Хлоей в свете свечей уютного бара, и, прикоснувшись к его обнаженной груди, Хлоя пугается и стыдится охватившего ее чувства... Мне показалось, однако, что эпизод сделан торопливо, неточно и несмело. Мне вообще показалось, что авторы фильма не справились с этой и в самом деле сложнейшей линией. Проброшено, пропущено многое. Те самые пастернаковские восемь строк о свойствах страсти, «нечаянностях впопыхах, локтях, ладонях».

Когда на общем плане я увидел страстно целующихся в гондоле Хлою и Лоренцо, я понял, что средних и крупных планов режиссура то ли устрашилась, то ли не одолела (а в том, что Чурикова сыграла бы это прекрасно, — уверен). И дальше мне не хватило этих красок, какие-то важные «мелочи» оказались за кадром, оставив в кадре лишь слезы и почти собачью преданность Хлои (эти поцелуи рук!), которые не объяснишь и не поймешь без неистового огня, так и не вспыхнувшего в фильме. Расчет это или просчет — не берусь решать. Одно знаю точно: у тысяч и тысяч зрителей был бы снят «проклятый» вопрос: что ж она, дура, что ли, полная? По логике снобистской на это можно и наплевать. По логике «массовой» — сострадать можно и дуре, но куда легче человеку, попавшему в «беду от нежного сердца». Кто из нас, в самом деле, в нее не попадал?

...Не избежать нескольких слов и о других утратах фильма. Спутницы Хлои по туристской группе, перенесенные (не без потерь) на экран из галинской пьесы «Группа», — важный элемент картины. Романтической Хлое противопоставлен практицизм всякого рода: от «гражданской ответственности» постной и злобной, бесполой главы делегации до «озабоченных» молоденьких искательниц всяческих удовольствий. В центре этой компании — концертно сыгранная Екатериной Граббе водолаз Клава, чья могучая фактура и определенность характера вызывают в зале теплый смех узнавания. Галин отнюдь не принижает этих своих героинь, они по-своему милы ему. Пожалуй, он переусердствовал в перечислительности «забегов» туристок по венецианским магазинам. Однако без этого второго плана генеральная история фильма потеряла бы необходимое оттенение. Более того, точный ход с преображением в финале Клавы из бабы-водолаза в кустодиевскую красавицу (особенно в крупных планах под водой) — одно из лучших мест фильма. Не стал бы я, однако, превращать Клаву Воронцову в оракула. Ибо когда расшалившаяся купальщица рубенсовских достоинств с бокалом шампанского в руках объясняет иностранцам, что мы, россияне, взяв на себя Маркса и Энгельса, оберегли их от заразы, что пострашней татарского ига (от него, как известно, спасли Европу мы), — это не лучший водолаз Волжского пароходства, а известный драматург Галин излагает, хотя и шутливо, свое собственное кредо.

Мне показалось, что вообще вся эта тема — «наши за границей» — несколько устарела и плохо прижилась в фильме. Наша нищета, духовная и телесная, наша беспардонность и невоспитанность в сочетании с национальным и социаль-

ным чванством, конечно же, удобная мишень для сатирических стрел. Но время идет, меняется и наш турист, и чванливости нашей приходит на смену столь же расхристанное самоуничижение, и фильм, думается, припоздал в этой своей части, оставшись на уровне комических реприз.

Зато другая линия фильма вызывает у меня (знаю, что многие думают иначе) глубокое понимание и уважение. Театр Галина на переходе в кино постарался смягчить свои излюбленные социальные краски (если не считать «Группу»). Но драматург оставил одну подробность: Хлоя, конечно же, не могла обойтись без Дафниса. Девочка и мальчик родились в один день у двух подруг, в тюремном госпитале ГУЛАГа. Мать мальчика били, и Дафнис родился и вырос неполноценным. Он живет в доме призрения, и Хлоя — единственное, что связывает уже немолодого инвалида с жизнью. Всего два раза Дафнис появляется на экране, но Андрею Смирнову сполна хватает немногих кадров, чтобы сыграть человека, одновременно и несчастливого, и достойного. Чего только стоит его участливый вопрос Хлое, вернувшейся из венецианского романтического далека: «Ты устала?» «Нет, нет», — торопливо возражает она.

А мы вспоминаем этот ужас позора, когда, проснувшись в счастливых слезах любви, в грустных слезах расставания, в нежных объятиях, она просто не в силах понять, что пора расплачиваться. Не слезами, кровью, душой — деньгами.

Чурикова и тут сдержанна, дрожат губы, не повинуется речь, вдруг сбивается на русскую, да еще простую, бытовую (прекрасная деталь!)... А во всех нас уже закипает стыд, и, забегая вперед, думаешь: что же будет? Яростный вопль? Презрение? Или — не дай Бог! — самоубийство?

Думается, режиссер поступил верно, отказавшись от ранее задуманных острых эпизодов в гостинице, после финального объяснения Хлои и Лоренцо. Оставленный здесь «пробел» — как раз из тех, что необходим, что будит воображение, заставляет тосковать и мучиться... Может, именно это «бездействие» после удара рока и дало право Александру Галину говорить о меланхоличности фильма? В самом деле, ведь все в нем оказалось проще. Мы расстаемся с Хлоей, оставив ее на грани бесчувствия, в постели роскошного люкса. А встречаем в обшарпанном подмосковном доме призрения достающей венецианские сувениры для Дафниса... В том числе и белую маску клоуна — не ту ли, что лежала на витрине рядом с плащом Казановы? Эва, как отозвалось... «Там шляпа», — оставляет Хлоя что-то на донышке пакета.

И только теперь я, наконец, понимаю, почему ей хватило сил перенести позор. Есть Дафнис.

...У перехода через железную дорогу, ожидая, пока пройдет состав, она оборачивается. Дафнис примерил маску. Весело-грустная гримаса клоуна скрыла его измученное лицо... И нежная, робкая улыбка вдруг освещает лицо Хлои, тоже измученное. Как кстати тут и шляпка, та самая, с вуалью, театрально-ироничная, из той же комедии масок... Ну как же, перекличка: Арлекин, Коломбина, грустное, веселое... Тень великого Феллини, улыбка Кабирии... Бесконечные маски жизни, улыбка жизни, надежды.

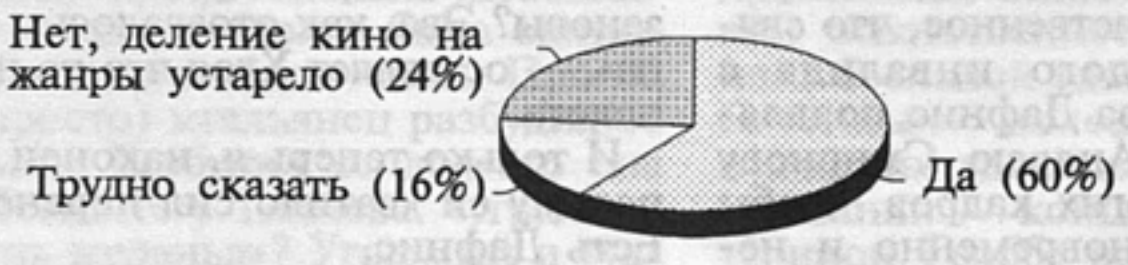
Она улыбается так нерешительно, но так светло, что сердце и холодеет, и обливается теплом...

Спонсор опроса — АВИАБАНК
АКЦИОНЕРНЫЙ КОММЕРЧЕСКИЙ БАНК

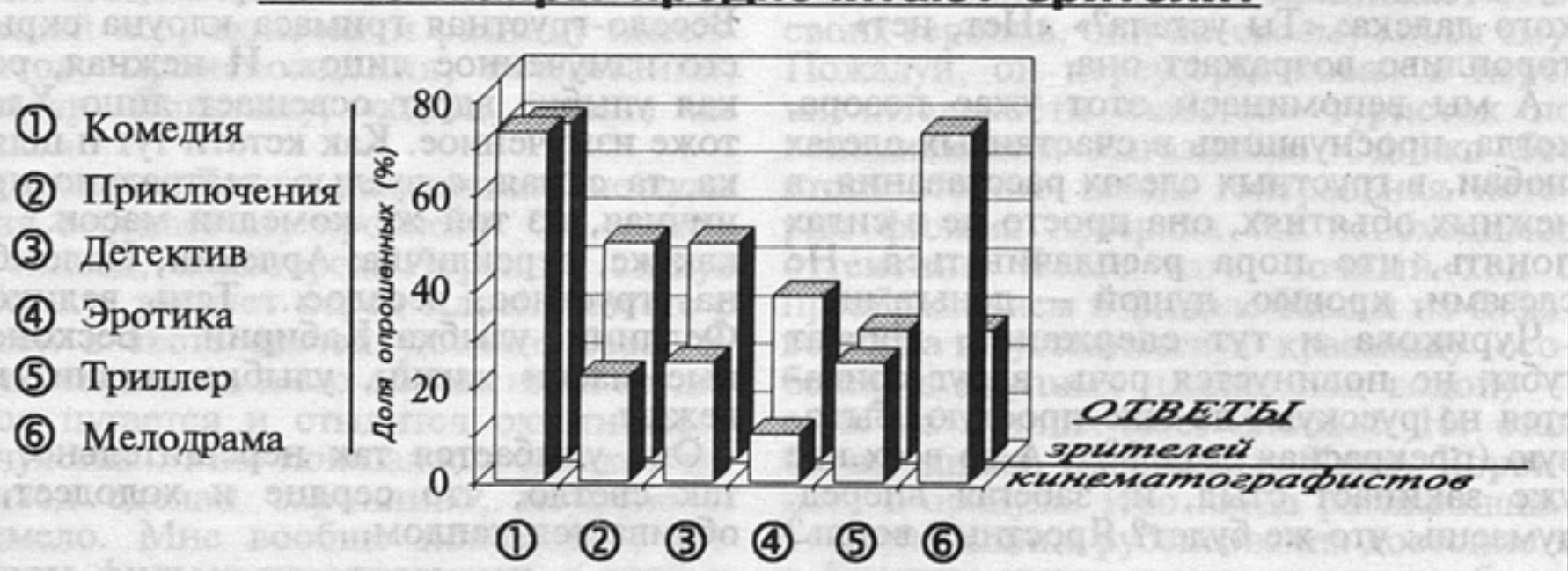
Лидеры общественного мнения кинематографистов о мелодраме

Опрос проведен исследовательско-аналитической фирмой «Дубль-Д» по заказу журнала «Искусство кино».

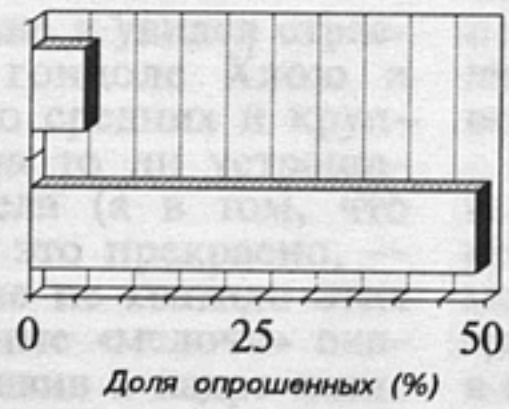
Должно ли кино быть жанровым?



Какие жанры предпочитают зрители?



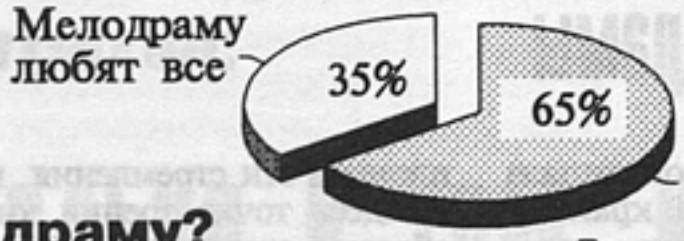
Назовите самый трудный жанр для авторов фильма



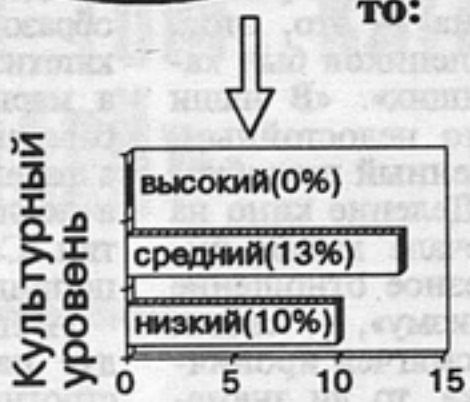
Мелодрама (6%)

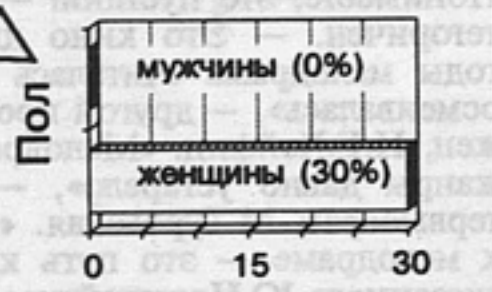
Комедия (49%)

Кто любит мелодраму?



Если не все, то:

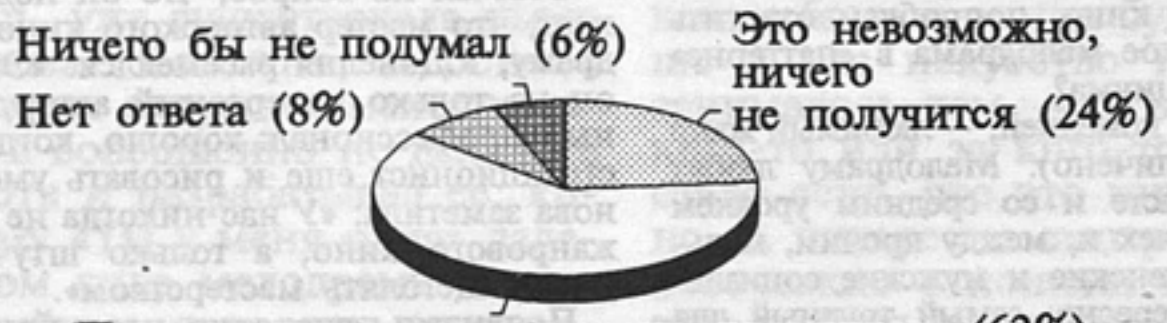




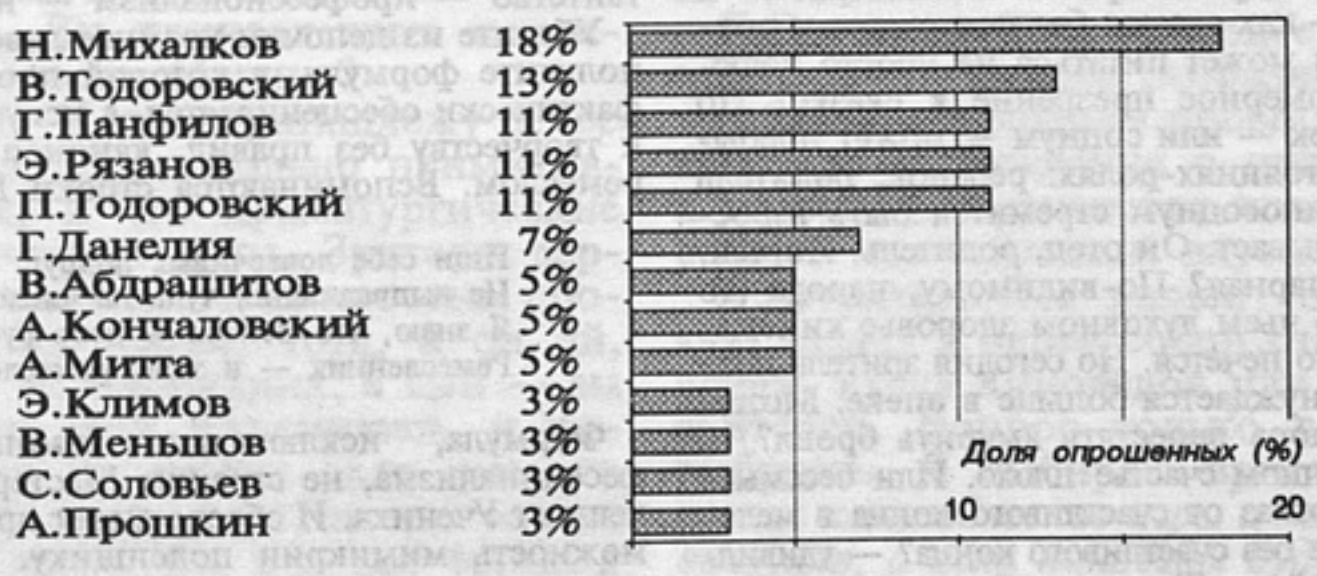
А вы сами любите мелодраму?

Нужен ли мелодраме счастливый конец?

Что вы подумаете, если узнаете, что кто-то из мастеров авторского кино, например Сокуров, снимает мелодраму?



Кто из наших режиссеров мог бы снять хорошую мелодраму?



В. Дубицкая

Скромное обаяние мелодрамы

«Мелодрама? — то и дело изумленно восклицала телефонная трубка. — Ну что вы! По крайней мере, трагикомедия». «Мелодрама — это, это... Понимаете, это пустяки! — Ю.Клепиков был категоричен. — Это кино для нищих». «В наши годы мелодрама считалась чем-то недостойным, осмеивалась», — другой прославленный петербуржец, И.Е.Хейфиц. «Мелодрама? Деление кино на жанры давно устарело», — отвечала юным интервьюерам М.Туровская. «Серьезное отношение к мелодраме — это путь к фашизму», — смысл сказанного Ю.Норштейном чуть смягчен иронической интонацией: то ли это шутка, то ли знаменитый аниматор хочет подчеркнуть, что уж он-то к этому жанру всерьез не относится...

Посчитать можно не все. То есть в буквальном смысле сосчитать и обозначить числом можно что угодно. Но не всегда это проясняет смысл.

Место мелодрамы в системе ценностей (или модель ментальности) кинематографического мира, киносоциума (термины вводятся не для наукообразия, а для того, чтобы подчеркнуть, что речь идет не о чьих-то личных пристрастиях, а о признаках, описывающих сообщество как целое) нельзя выразить несколькими диаграммами. Разноголосица живой — вернее, телефонной — речи способна скорее спрятать даже очевидное.

И все же. Подобно тому как детектив по нескольким уликам и обрывочным показаниям свидетелей восстанавливает целостную картину преступления, мы, располагая несколькими цифрами и серией высказываний лидеров общественного мнения в сфере кино, попробуем ответить на вопрос: что же такое мелодрама в «паттерне» ментальности киносоциума?

Мелодрама, наряду с комедией, — любимый жанр зрителей (это преувеличено). Мелодраму любят женщины уже в возрасте и со средним уровнем культуры (забыли девочек и, между прочим, мальчиков, осваивающих женские и мужские социальные роли). И вот интересно: самый трудный для авторов жанр — комедия. А мелодрама — задача, недостойная мастера? И только один очень известный сценарист признался: «Трудно написать мелодраму, я пробовал — не получилось».

И правда, мелодрама проста. Ее смотрят — и рассказывают — как сказку: без подтекстов и рефлексии. Но чем может питаться не просто нелюбовь — высокомерное презрение к сказке? По Э.Берну, человек — или социум — может пребывать в трех состояниях-ролях: ребенок, родитель и взрослый. Киносоциум стремится быть взрослым. И переигрывает. Он отец, родитель. Но чей, ведь это роль парная? По-видимому, народа (то есть зрителя), о чьем духовном здоровье кинематограф неустанно печется. Но сегодня зритель повзрослел, он не нуждается больше в опеке. Может быть, и кино пора перестать хмурить брови?

Мечтать о личном счастье плохо. Или бессмысленно. Отсюда отказ от счастливого конца в мелодраме. «А как же без счастливого конца? — удивился А.Бородянский. — Тогда это будет драма». Воплощать эти стремления в искусстве — недостойно. И здесь точка зрения киносоциума потрясающим образом сходится с официальным идеологическим катехизисом прошлых лет. Не романс с надрывом, а марш, не рвущие струны гитарные аккорды, а барабанная дробь, не вереница слоников на комоде, а факельное шествие, не мещанство семейного уюта, а подлинное (!) счастье трудовой семейной династии. Самое нужное из искусств достаточно на этом поприще потрудилось.

И еще. Конечно, жанровые каноны всегда будут нарушаться и видоизменяться. И все-таки строгие правила и свобода совместимы. Они совместимы в игре. Именно свободная игровая деятельность порождает и поддерживает разнообразные правила и без них не существует. Массовое бегство от правил — косвенное свидетельство внутренней несвободы.

Смысл и место мелодрамы в исследуемой ментальности, таким образом, раскрывается серией оппозиционных пар:

ограниченность жанрового канона —
творческая свобода автора,
массовая культура — высокая культура,
ремесло — искусство,
правдоподобие — подлинность,
поверхностное сходство —
глубокое проникновение в предмет.

Какой полюс описывает мелодраму — объяснять не нужно. И так все ясно. Если бы...

Отвечая на вопрос, что он подумает, если узнает, что мастер авторского кино снимает мелодраму, Г.Данелия рассмеялся: «Это покажет, что он не только интересный автор, но и прекрасный профессионал: хорошо, когда художник-абстракционист еще и рисовать умеет». А И.Рубанова заметила: «У нас никогда не будет хорошего жанрового кино, а только штучное. Наши не умеют щеголять мастерством».

Появилась еще одна пара понятий: дилетантство — профессионализм. Но как ее разместить относительно уже названных?

На самом деле мы имеем дело не с оппозиционными парами, а с тернарной системой: дилетантство — профессионализм — искусство.

Уберите из цепочки крайнее левое звено, и вы получите формулу, в которой профессионализм фактически обесценивается, а искусство сводится к творчеству без правил, канонов и... владения ремеслом. Вспоминаются строки М.Цветаевой:

Ищи себе доверчивых подруг,
Не выправивших чуда на число,
Я знаю, что Венера — дело рук,
Ремесленник — и знаю ремесло.

Формула, исключающая самоценность профессионализма, не страшна Мастеру, но она ослепляет Ученика. И обеспечивает прекрасную возможность мимикрии поденщику. В кругу «доверчивых подруг», конечно.

Интервью «ИК»

Дмитрий Астрахан:

«Вопрос только в том, кого выбирать. Я выбираю зрителей»

Интервью ведет Дмитрий Савельев

Дмитрий Савельев. Дмитрий, связываете ли вы фестивальный и зрительский успех фильма «Ты у меня одна» с сегодняшней потребностью в мелодраме и учитываете ли вы эту потребность, когда сочиняете с соавтором свои киноистории?

Дмитрий Астрахан. Я вообще не думаю о жанре, когда делаю фильм. Как шутил по этому поводу мой педагог в театральном институте, жанр — дело темное. Вот я и думаю только о том, как рассказать историю увлекательно. Не в жанре дело. Вы же не сможете мне ответить на вопрос о том, жанровые снимал фильмы Феллини или нет. Когда работа над картиной началась, уже существовала пьеса Олега Данилова. Конечно, в основе сюжета ее лежала ситуация мелодраматическая. Но я совершенно не делал на нее ставку, хотя и разрабатывал ее, конечно. Поэтому «Ты у меня одна» далеко не в чистом виде мелодрама — там ведь и комедийные повороты возникают, и драматические. Понимаете, чистая мелодрама — это частный случай и только. Вот «Просто Мария» в этом смысле — типичная мелодрама.

Д.Савельев. Вы принадлежите к поклонникам «Просто Марии»?

Д.Астрахан. Я не принадлежу к ее поклонникам. Это довольно примитивное зрелище, и его драматургические механизмы элементарны. Зрители держатся в напряжении очень простым способом: у героя умерла тетя, а он ей, оказывается, не племянник, а сын — вы представляете! Они поженились, и выяснилось, что на самом деле она его сестра — ой, мама дорогая, не может быть! И так далее. Но в то же время я вижу, что ребята честно работают на своем уровне и что они профессионалы. А то смотрю расхваленный критиками очередной высокохудожественный фильм и понимаю, что за этим ничего нет. Пусто. Элементарной профессии нет. Сплошное «высокое искусство», от которого тошнит.

Д.Савельев. Не думая о жанре своего будущего фильма, не полагаете ли вы в то же время, что сегодня существует вполне определенный заказ именно на мелодраму? Подтверждением чему и является всенародный успех мексиканских и прочих сериалов.

Д.Астрахан. Потребность в мелодраме всегда была и всегда будет. Только раньше у нас искусство главным образом занималось тем, что выступало против кого-то или за кого-то. Наконец, всем стало ясно, что это никому не интересно. А интересно смотреть кино про человеческие отношения. И если мы хотим вызвать у зрителя какие-то чувства, то должны иметь представление о его душевных струнах. Так вот, среди них есть и сентиментальная струна. Никуда не денешься.

Д.Савельев. Тем не менее, играть на этой струне можно по-разному. Зачастую авторы мелодрам провоцируют критические рассуждения о низком жанре, к которому обращаются желающие потрафить незатейливым вкусам публики.

Д.Астрахан. Все зависит от того, какую задачу я перед собой ставлю: порадовать кучку киноведов или порадовать зрителей. Вопрос только в том, кого выбирать. Я выбираю зрителей. *Внутренние киноведческие игры и так мало кого волнуют, а если киноведы будут и дальше*

продолжать в свои игры играть, то они в принципе перестанут интересовать кого-либо. Мне совершенно непонятен этот снобизм: раз публике нравится — значит, это плохо. (Курсив ред.) Мол, что с публики взять. Они же плебеи. Я не знаю, откуда берется такое пренебрежение к публике. С какой стати человек ставит себя выше других людей? Выходит, что-то есть в этой «Марии», раз ее все смотрят. Вот вам и повод думать,

что же в ней так интересует людей. Поэтому когда профессионалы с презрением об этом фильме отзываются, я про себя думаю: а сами вы так можете? Чтобы сидел битком набитый зал и, затаив дыхание, смотрел ваш фильм. Давайте, попробуйте. Сумейте раскрутить сюжет, выстроить отношения. Легче простого отмахнуться: да ну, ерунда. Напустить тумана и снять элитарное кино. Долго и многозначительно рассматривать разные предметы в кадре, зажигать в темноте свечку: о, за этим высокий смысл... Да никакого смысла. А вот сделать общедоступное интересное и заразительное кино сложно. Это требует знания законов драматургии, это требует знания человеческой психологии.

Д.Савельев. В вас говорит обида за общедоступное кино как таковое или вас задевает неоднозначная оценка критиками вашего фильма?

Д.Астрахан. С критиками и профессионалами мне не разобраться. Там действуют какие-то странные механизмы, которых я не понимаю и понимать не хочу. Вот недавно одна дама-критик пишет: а почему, собственно, мы должны восторгаться поступком героя, которого играет Александр Збруев? Подумаешь, он отказывается ехать в Америку. Мол, нам бы его заботы. Хочется спросить: извините, вам предлагали такой выбор? Если не предлагали, то поставьте себя в эту ситуацию, а потом рассуждайте. Ситуация очень драматичная, между прочим. Я тоже не был на месте Гринева и с Пугачевым не встречался — ну и что? Это не мешает мне сопереживать герою «Капитанской дочки», потому что автор сделал все, чтобы вызвать мое сочувствие и мое сострадание. Дикость какая-то. Мы же вам кино показываем, а не рассказываем историю из вашей частной жизни.

Д.Савельев. Вы полагаете, что у пришедшей в кинозал семейной пары есть все основания для того, чтобы поставить себя на место ваших героев?

Д.Астрахан. Я же говорю, главное — преодолеть рамки частного случая. Чтобы проблемы, которые стоят перед героями, были зрителям небезразличны. А проблема выбора стоит перед всеми достаточно определенно: как в этой новой жизни нам распорядиться самими собой и чем придется пожертвовать или от чего отказаться?

Д.Савельев. Ваш герой отказывается жертвовать прошлым и остается на родине, которая у него одна. Вы с ним в этом солидарны и выбор его одобряете?

Д.Астрахан. Я полностью на его стороне: он повел себя очень достойно. Его ведь не как крупного специалиста берут в эту американскую компанию — просто девушка его любит. То есть в какое положение он при этом попадает, спрашивается?

Д.Савельев. Он попадает в неожиданно выгодное положение.

Д.Астрахан. А мне кажется, что он попадает в положение альфонса в чистом виде. На каких правах его туда везут? Значит, он должен все время нравиться. А ну не понравится завтра — и что тогда? Мы ведь эпизод с валютной проституткой мужского пола придумали не потому, что против гомосексуальной любви в данном случае выступаем, — мы выступаем против проституции мужской. И в этом нет желания потрафить

чьим-либо вкусам. Вот скажите, кому хотел потрафить Чаплин? Он хотел, чтобы зрители его фильмы смотрели и испытывали по этому поводу какие-то эмоции. А у него очень много мелодраматичного. Кстати, в любом значительном произведении искусства это есть. Возьмите романы Достоевского: там ведь все так называемые низкие жанры пущены в ход — от мелодрамы до детектива. Лишь бы работало на замысел.

Д.Савельев. Как минимум это дало Набокову повод для язвительного замечания в адрес Достоевского как автора бульварных романов.

Д.Астрахан. Как минимум для меня и для большинства читателей Достоевский значит все же больше, чем Набоков. Думаю, маэстро на меня за это не обиделся бы. Конечно, и про меня можно сказать, что я пытаюсь потрафить кому-то и чему-то. А можно сказать по-другому: я говорю понятно, потому что мне на собеседника не наплевать и я его уважаю. Я стараюсь, чтобы ему было со мной интересно. Недавно я пересмотрел «Римские каникулы» — в битком набитом зале. Люди аплодировали во время сеанса. И я смеялся и плакал вместе с ними. Эта блистательная мелодрама сделана на потребу невзыскательному вкусу? Хотел бы я посмотреть в глаза человеку, у которого язык повернется такое сказать. Извините, я свой вкус нетребовательным не считаю. Скорее, он испорчен у того, кто презирает мнение публики. Для публики, видите ли, работать стыдно. А кто приходит в зал, спрашивается? Публика, которая живет здесь и сейчас. Разной публики не бывает. Там, в зале, профессора и рабочие превращаются в единое целое. И все они должны в какой-то момент рассмеяться, а в какой-то заплакать. Вот идеал. Этим прекрасно владел Чаплин, и к этому должен стремиться любой режиссер. А если ты не стремишься, то лежи дома на кушетке и прокручивай в голове свое кино для самого себя. Снимать его вовсе не обязательно.

Д.Савельев. Если вы снимаете свой фильм для сегодняшней публики, то все же адаптируете жанровые каноны к сегодняшним нуждам. Едва ли вы станете через пять-шесть лет снимать фильм, сюжет которого крутится вокруг проблемы отъезда?

Д.Астрахан. Конечно, проблема отъезда на этот сюжет впрямую работает. Хотя сюжеты о том, как люди отправляются на поиски счастья в Америку, известны бог знает с каких времен. Дело в том, эмоционально я рассказываю историю или нет. Сделал героя близким и понятным людям или нет. А сами жанровые законы все те же, их никто не отменял. Герой ставится в драматичное положение, даже в экстремальное. Хорошая драматургия всегда предполагает именно это: герой выбирает между жизнью и смертью. При этом история должна быть очень простая. Заметьте, любой классический сюжет можно при желании пересказать крайне примитивно. Да и сюжетов мало, как известно. Вот у нас герой женат. Приезжает девушка, которая его любит, и предлагает круто изменить его жизнь. А дальше от нас зависит, чтобы ситуация максимально обострилась, чтобы герой почувствовал себя крайне неуютно. Смотрите: и жена хорошая, и девушка хорошая. И за каждой своя правда. Если бы мы сделали жену омерзительной, а девушку умопомрачительной — все бы мгновенно рассыпалось.

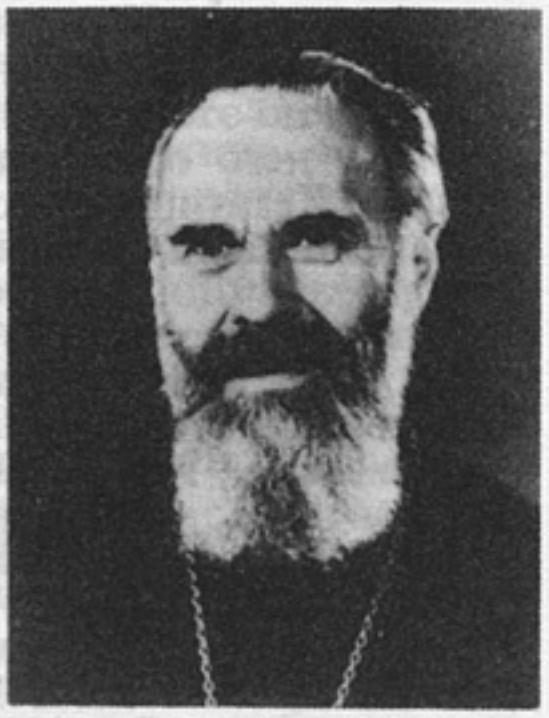
Д.Савельев. Вы смотрите на ситуацию глазами героя. Не кажется ли вам, что при этом вы довольно безжалостно поступаете с американской гостьей, заставляя героя чуть ли не на всю улицу прокричать ей в лицо, как он ее не любит?

Д.Астрахан. А что с ней поделаешь. Она двинутая на нем в хорошем смысле слова. Но невозможно же быть и здесь и там. Вернее, возможно, но не для этого человека.

Д.Савельев. Проповедуя идею фильма для всех, вы не ощущаете, что отсутствие отечественных фильмов в отечественном прокате нивелирует ваши усилия и в определенном смысле уравнивает вас с авторами так называемых элитарных фильмов?

Д.Астрахан. Знаете, не будем затрагивать проблему проката — это совершенно другой вопрос. Все равно потом покажут фильм по телевизору, и вы либо будете его смотреть, либо нет. Между прочим, «Ты у меня одна» постоянно находится в десятке прокатного рейтинга. И видеопираты нашу картину воруют. Марка Рудинштейна как прокатчика это огорчает, конечно. И в то же время он мне говорит: значит, хорошую картину вы сделали, раз воруют.

С.—Петербург



Митрополит Антоний Сурожский

О путях веры

*Митрополит Антоний Сурожский родился в 1914 году в семье русского дипломата (мать — сестра А.Н.Скрябина). Детство провел в Персии. После революции и гражданской войны его семейство, претерпев много лишений и скитаний, к середине 20-х годов обосновалось в Париже. Здесь будущий митрополит закончил среднюю школу, затем медицинский и биологический факультеты университета. В школьные (весьма нищие и жестокие) годы он пережил духовный переворот, навсегда изменивший его жизнь, и без остатка отдал себя служению — Богу и человеку. Все студенческие годы (также полные голода и тяжкого труда) готовил себя к монашеству. В 1939 году перед уходом на фронт военврачом-хирургом, в рядах французской армии, тайно произнес монашеские обеты; а в 1943 году, будучи врачом в Сопротивлении, пострижен в мантию с именем Антония. Вскоре после войны (в 1948 году) он получил неожиданное предложение — стать священником в Лондонском приходе Русской Патриаршей Церкви. Будущий Владыка оставил медицинскую практику (впрочем, он говорит: «Больные **выталкивали** меня в священство») и страну, где провел большую часть жизни, принял рукоположение и переехал в Англию. Там он живет и сейчас, «проповедуя Слово Божие и обновляя духовную жизнь в стране», как сказано о митрополите Антонии в дипломе почетного доктора богословия Абердинского университета. В 1957 году хиротонисан в епископа Сергиевского. В 1966 году Владыка возведен в сан митрополита Сурожского. С этого времени и до 1974 года состоял в должности Патриаршего Экзарха Западной Европы. Последние двадцать пять лет Владыка Антоний занят в основном окормлением непрерывно растущей паствы в Англии; кроме того, он часто посещает Россию, а также постоянно принимает людей, приходящих к нему за советом и помощью в самых разных ситуациях: иногда в тупике умственного поиска, иногда — в последней жизненной крайности. **Всяких** людей: православных и неправославных, русских и нерусских, верующих и неверующих. И каждого человека — как бы Владыка ни был болен, занят, изнурен — он встречает как утраченного и чудом вернувшегося сына. А любое его слово (проповедь, беседа, доклад) или даже запись этого слова — **возможность встречи.***

*Митрополит Антоний сказал однажды: «Проповедь не надо говорить никому, кроме как самому себе». Думается, что в этих простых словах заключена суть его «творческого метода». Когда Владыка Антоний служит или молится в храме, он говорит прямо Богу, и каждый из стоящих и слышащих ощущает его молитву — своей. Когда же он проповедует или беседует с большой аудиторией, он говорит **новое** для себя, и это прямое как бы учительное слово оказывается новым и точным ответом на вопрос, стоящий перед каждым из присутствующих. Кто имел счастье слышать Владыку, опытно знает, что хотя его слушают толпы, но говорит он **лично с тобой**. Я не случайно повторяю «говорит» и «слушают» — митрополит Антоний очень редко пишет что-либо, и, в частности, публикуемые ниже тексты представляют собой записи его беседы, по возможности передающие все особенности устной речи Владыки. Попытаемся выслушать его внимательно.*

Почти полвека продолжается проповедь митрополита Антония, он известен по всей Земле и все-таки недостаточно услышан миром и Россией. И это не удивительно: ведь он говорит о самых главных вещах. Он глубоко православный богослов (и доктор богословия), священник (и митрополит Русской Церкви), член Фотиевского

братства[1] *и уже пятьдесят лет монах. Но слово Владыки в первую очередь — не о тонкостях отечественного богословия, не об Иисусовой молитве, не о православной иконе или церковном пении, не о бесстрастии, смирении или послушании. Оно — прежде всего — о Евангелии, в Евангелии и из Евангелия. Помнится, однажды во время беседы ему был задан вопрос: «Исполнимы ли в нашей городской, семейной повседневной жизни аскетические наставления Св.Отцов?» Вл. Антоний начал отвечать осторожно: «Наверное, не всегда исполнимы. Не всеми и не в полной мере...», но вдруг весь подался вперед и с огненной убежденностью закончил так: «Но все Евангелие* ***радикально*** *исполнимо — в нашей жизни и в наши дни!»*

Для преодоления этой трудности — непереносимой непривычной нам близости его слова к Евангелию, Владыке послан уникальный дар: ясной, точной речи, абсолютно лишенной псевдоцерковной елейности и витиеватости. Его проповеди, доклады и беседы полны и глубокой тайной жизнью молитвы, безмолвно питающей слово, и самой живой современностью. Надеюсь, что читатель убедится в этом сам.

А.Великанова

Эта беседа должна бы быть вступлением в обмен, в разговор, потому что мы все друг друга знаем мало. Некоторые из вас, конечно, очень близко связаны с другими, а некоторые совсем друг друга не знают; и я думаю, очень важно, чтобы мы общались и обогащали друг друга и знанием, и, главным образом, опытом, и еще, может быть, больше — вопросами, которые у нас есть.

Я хочу сказать нечто о вопросах. Очень важно, чтобы мы перед собой ставили честно и со всей доступной нам правдивостью те вопросы, которые перед нами ставит и наша вера, и наша церковность, и наша жизнь в современном мире. Я делаю различие между этими тремя вещами, потому что наша вера заключается в том глубинном общении с Богом, которое покоится либо на жажде, на голоде, который живет в нас, либо на непосредственной уверенности и знании о Нем через общение, через приобщенность. Церковность же, с одной стороны, расширяет нашу личную веру, наш опыт о Боге, о тайне бытия, но, с другой стороны, она ставит перед нами вопросы, потому что Церковь в своем существе — одно, а Церковь, какой мы ее видим, испытываем, которой мы являемся, — другое. С одной стороны, мы говорим о Церкви как о *Теле Христовом*, о том месте, где пребывает Дух Святой, говорим, употребляя слова апостола Павла, об *обществе святых*, то есть людей, которые всецело, до конца себя Богу отдали и посвятили, но, с другой стороны, мы все сознаем и лично, и коллективно, что мы грешники, что мы очень далеки от Бога и что мы очень мало похожи на Христа, Который должен быть прообразом всякого христианина. Он Сам нам говорит: «*Я вам дал пример, — следуйте ему...*» И в этом отношении, святой Ефрем Сирин писал, что Церковь — это не общество торжествующих святых, это толпа кающихся грешников... Но разница между теми грешниками, которые составляют Церковь, и теми грешниками, которые Богу чужды, определяется именно этим словом «кающиеся». Грешник — это человек, который душой болит о своем отчуждении от Бога, о разладе, царящем в нем между всеми силами души и тела, о разладе, который существует между ним и его ближними, начиная с самых близких и кончая далекими. И покаяние не заключается только в этом внутреннем глубоком переживании скорби, но также в обращенности к Богу. Скорбеть о себе, об обществе, о своем сиротстве в мире может каждый, но только верующий в Бога может *силой* этого чувства обратиться к Живому Богу, зная, что Богом он сотворен, что Богом он любим, что Бог воплотился, стал человеком для того, чтобы нас спасти — жизнью, учением и смертью, и, *конечно*, Своим Воскресением, и что когда Бог нас зовет быть полностью *человеком*, Он не говорит о том, чтобы мы были «как можно лучше», он говорит о чем-то совершенно ином. Святой Иоанн Златоуст советует, если вы хотите узнать, *что* такое человек, не поднимайте глаз к престолам царей

[1]Братство ревнителей православия, в частности православного иконописания. Основатели: В.Н.Лосский и Л.А.Успенский.

и вельмож; вознеситесь взором к Престолу Божию, и вы увидите Человека, сидящего во славе... Единственный Человек, Который полностью, совершенно *Человек*, это Господь Иисус Христос, потому что в Нем *полнота Божества обитала телесно*, потому что сама Его телесность пронизана Божеством, потому что Он Бого-Человек; и это *наше* призвание.

Вот куда нас должно вести покаяние, куда наш взор должен быть обращен. И мы должны на этом пути ставить перед собой вопросы, которые рождаются из нашей веры, из нашей церковности, из нашего соучастия со всеми тварями в жизни сотворенного Богом мира: человеческого и вещественного, мира, за который мы ответственны перед Богом.

Бояться вопросов — нельзя; закрывать на них глаза — значит только разрушить наше настоящее и погубить наше будущее. Но зачастую в одиночку мы не можем решать те вопросы, которые рождаются у нас в душе или которые рождаются от опыта жизни среди людей и в том мире, в котором мы живем. Вот почему я говорил в начале, что нам надо в этих встречах общаться, ставить перед всеми те глубинные и основные вопросы о вере, о жизни, которые перед каждым из нас встают. И, может быть, можно бы так сказать: не только вопросы о вере, но о нашем *не*-верии, о наших колебаниях, о нашем искании, о нашей растерянности, о нашей неправде житейской. (Я сейчас не призываю никого исповедоваться перед всеми, но вопросы эти имеют общее, универсальное значение.)

И вот первый вопрос, который я хотел бы сейчас поставить — но *только* поставить, потому что я хотел бы, чтобы на него *вы* отвечали более полно, чем я собираюсь это сделать, это вопрос о том, как человек делается верующим? почему?

Первое, что я хотел бы отметить: Бога никто выдумать не может. Можно выдумывать идолы, можно выдумывать чудовища, которые собой представляют человека, не ограниченного ничем ни в добре, ни во зле; но Того Бога, Который касается глубин души, Который может душу взволновать и наполнить, выдумать невозможно. И всякий человек, который говорит, что он познал Бога в какой бы то ни было мере, в какой бы то ни было форме — это человек, который коснулся *края ризы* Божественной, человек, которому Господь открылся, может быть, неуловимо, но открылся.

Второе, что я хочу сказать: вера наша, если она вырастет в реальность, должна начаться с голода, с тоски, с искания или с чуда встречи. Архиепископ Кентерберийский Рамзей в одной из своих проповедей сказал, что в каждом человеке есть такая глубина, такой простор, который ничто не может заполнить; такой простор и такая глубина, которые могут быть заполнены только Божиим присутствием. В эту глубину, в эту бездонность мы можем кидать все, что земля может дать: и знание, и красоту, и живые чувства; и вместе с этим душа наша никогда не бывает до конца удовлетворена, — остается голод, тоска, желание. И такое сознание многих пугает; многие, ощущая в себе эти различные чувства (может, и другие, которые я не назвал), стараются заглушить этот голод, забыться, сузить свою внутреннюю емкость, измельчать, если нужно — только бы не раскрыться так, чтобы денно и нощно *кричать* о своей тоске, о своей растерянности и голоде. А на самом деле это состояние, быть может, самое драгоценное состояние, потому что только от этого чувства и от осознанности этого чувства рождается настоящее искание, подвижническое, серьезное искание того, без чего *жить* нельзя, а не только искание того, с чем жить было бы легче или удовлетворительнее и приятнее. Такой голод вызывает в душе человека сознание, что чем угодно можно поступиться для того только, чтобы найти то — или Того — кого душа ищет, Единственного Того, Кто может заполнить, исполнить, преобразить душу, тело, все существо.

Бывает, что человек в результате этого голода и узнав о Христе, услышав о Нем (помните слова апостола Павла: *вера от слышания, а слышание от слова Божия*), учуяв: да! в этом есть такая правда, такая красота, такой строй! — идет и ищет крещения. И справедливо это крещение ему дается в ответ на голод, в ответ на сознание, что *только* тут можно найти жизнь. Но крещение — не магическое действие; это не такое действие, которое непременно должно снять тоску, и голод, и искание. Приобщенность ко Христу бывает различная. Апостол Павел в 6-й главе Послания к римлянам говорит, что, погружаясь в воды крещения, мы *умираем со*

Христом и восстаем с Ним к новой жизни. И в другом месте он говорит, что мы *носим в теле нашем мертвость Господа Иисуса Христа.* И вот бывает, что человек ощущает преимущественно свою приобщенность к мертвости, к распятию, ко кресту, к трагедии воплощенного Бого-человека. А бывает, что он переживает как бы обратное: умерев, он воскресает и живет этим сознанием воскрешенности. Но и тот и другой приобщены ко Христу равно, хотя различно. Это не значит, что тот, который приобщен ко Христу трагично, не соучастник Его воскресения; человек, который не соединился со Христом, не может быть в такой мере, с такой *острой* чистотой быть приобщенным крестной смерти и крестному пути Господню. Это один путь, и многие этим путем идут; идут такие, которые ищут того, что они уже нашли, которые ищут *полной* приобщенности, не отдавая себе отчета, что, по милости Божией, они приобщены самой *сердцевине* тайны Христа: спасительным Его страданиям...

Бывает, что вера приобретается иным путем. Мы все знаем рассказ об обращении апостола Павла; но к обращению апостола Павла есть некая и предыстория. Как верующий еврей, он всецело, всей силой потрясающей своей души принадлежал Богу, хотел служить Ему единому, не шел ни на какие сделки или компромиссы, всецело и до конца хотел принадлежать Богу, быть Божиим слугой и поклоняться Ему жизнью и смертью своей. И только потому что он был таков, мог Христос стать перед ним во славе Своего воскресения, и *только* потому что он был таков, мог он *узнать* в этом видении Христа, а не усомниться: не привидение ли это?.. Есть люди, которые и в наше время таким или подобным образом находят веру.

Есть еще другой путь. Есть люди, которых Господь взыскал из глубины отчаяния; люди разного возраста, разных путей жизни, которые Бога не имели, которые никогда не встречали Бога, но которые встретили лицом к лицу жизнь: жизнь с ее богатством, жизнь с ее убожеством, жизнь со страданием и с радостью, — и которые не были поражены злом, но не могли быть удовлетворены и тем относительным добром, какое несет в себе жизнь без Бога; и которые дошли до такого предела, когда осознали, что они *не могут* продолжать жить, если нет предельного, всеконечного смысла в жизни. Таких тоже взыскивает Господь.

Поэтому нет такого пути человеческой души, нет такой стези, по которой человек идет, где бы он не мог встретить Бога, или, скажу даже, мог бы Его не встретить. Но встретить Бога и *узнать* Бога можно только из глубин истосковавшейся, жаждущей души. И этого мы боимся; мы боимся раскрыться внутреннему голоду и внутренней тоске, мы *боимся* заглянуть в себя и увидеть: какая *бездна* пустоты!.. Мы боимся: а вдруг эту пустоту ничто не может заполнить?! И вот тут вера, которая, как говорится в начале 11-й главы Послания к евреям, есть уверенность в вещах невидимых, делается не только уверенностью, но и *верностью*: верностью своему исканию, верностью тому зову, который звучит из самых недр и глубин человека. И если вера как уверенность в себе самом, в пустоте, в голоде, в нужде, в тоске и, значит, в том, что *не может не быть* того, что исполнит все это смыслом и содержанием — делается *верностью*, если вера расцветает в подвиг, в подвиг верности через молитву, в подвиг верности через хранение заповедей жизни, тогда человек находит веру все глубже, и раскрывается его душа, как говорит Максим Исповедник, до пределов бесконечности.

И вот вопрос, который я хочу поставить сейчас перед вами, — вопрос очень личный. Я хочу сказать: есть ли среди вас человек или несколько, которые готовы сказать, каким образом они уверовали, каким путем Бог их привел к вере? Что случилось в их жизни и в душе решительного, решающего, что сделало из них верующих людей? Вот вопрос, который я хочу сейчас вам поставить. Если окажется, что никто из нас не может ничего об этом сказать, — помолчим вместе, подумаем каждый о тех людях, которых мы встречаем и которые являются людьми веры: откуда она у них? Как они могли вырасти в такую изумительную красоту и в такое величие? И когда мы разойдемся, унесем с собой этот вопрос, который я ставлю перед каждым из вас: Верую ли я? В какой мере? — Господи, верую! — помоги моему неверию!.. Неверие свое найти легко — но где моя вера? На чем она покоится? Из чего она родилась?.. Поставим себе эти вопросы, потому что, как апостол Павел нас учит, наше призвание — дать отчет о нашей вере каждому

человеку, который этого потребует, кому нужен *свидетель*, способный сказать: да! не бойся, — то, чего ты ищешь, о чем мечтаешь — *реально*; я могу с достоверностью сказать: «Я *знаю*, что это правда...»

Мы посланы в мир для того, чтобы перед этим миром быть *свидетелями*. Можем ли мы быть свидетелями, если мы сами не сознаем своей веры, если мы не можем сказать человеку: я прошел тем же путем, и я тебе укажу хоть первые шаги на этом пути... Недостаточно быть верующим, — надо научиться *давать*. *Никто большей любви не имеет, как тот, который душу свою, жизнь свою положит за другого*. Это предел; а до этого? — до этого первые шаги: протянутая рука, живое слово и готовность, хотя бы даже со страхом в душе, засвидетельствовать правду Божию, Божию любовь, Божию святость...

— Является ли верой только живое общение с Богом, опыт общения или вера по слову, скажем, проповеди апостолов, еще без опыта, а просто по доверию их словам? Можно ли это тоже считать верой?

— И да, и нет, я думаю. Апостол Павел говорит, что убедительность апостольской проповеди не в хитросплетенности философских аргументов, а в проявлении силы Духа Божия. Что, вероятно, поражало людей во Христе и (конечно, в меньшей мере) в апостолах: слова, которые ими говорились, пробуждали в людях вечную жизнь. Есть место в Евангелии, где Христос говорит толпе, и слова Его кажутся жесткими, трудными, и почти все люди отходят. Спаситель обращается к Своим ученикам и спрашивает: *Не хотите ли вы тоже уйти от Меня?* И апостол Петр Ему отвечает: *Куда нам идти?! У Тебя слова вечной жизни...* Но если вы прочтете Евангелие, вы увидите, что Христос, в общем, нигде не говорит о «вечной жизни» как таковой: не описывает ее, не дает никаких картин или представлений. Петр имел в виду, что когда Христос говорил с апостолами, Он трогал где-то в недрах их души все, что способно к вечной жизни; эта жизнь вечная рождалась в них от живого Христова слова. Вероятно, и апостолы так говорили: они говорили о том, что сами знали, с такой глубиной, с такой силой, с такой уверенностью, что эта уверенность передавалась не логическими заключениями, а убедительностью этого чувства и сознания. И я думаю, что да, *вера от слышания, и слышание от слова Божия*, но не просто от того, что это слово произносится. Когда мы говорим о слове Божием, конечно, есть другой момент, а именно, что действительно Евангелие — это *Божие* слово, к нам обращенное, и в нем лежит та сила оживлять, пробуждать вечность в нас, которая была в словах Спасителя, когда Он проповедовал на земле; была она и у Его учеников. И в этом смысле, да — читая Евангелие, мы можем вдруг встретиться с ответом. Есть древнее слово о том, что красота — убедительная сила истины; и вот когда мы читаем Евангелие или когда мы слышим проповедь, если мы можем всем как бы нутром воскликнуть: «*Какая* красота, как это прекрасно!» — это значит, что до нас это дошло, и что мы приобщились к этой истине. Если эта истина остается только логической, умственной, головной — она еще не наша, мы еще к ней не проснулись. И вот в этом смысле, когда вы говорите, что мы можем поверить, слыша свидетельство других людей — конечно! Кто из нас пришел к вере таким чудом, как обращение апостола Павла? Но слыша слово, которое звучит правдой, которое раскрывает в нашей душе чувство красоты, которое нам передает смысл, какого мы раньше не знали, мы приобщаемся хоть краешком души к опыту говорящего или к коллективному, если хотите — с соборному — опыту Церкви, выражаемому этим человеком. Но это не легковерие; недостаточно сказать: «Я такого-то человека уважаю, наверное, то, что он говорит, — правда, и поэтому я становлюсь верующим». Мы можем быть разбиты диалектически — и верующими не стать. Я могу вам привести пример того, что случилось лет тридцать тому назад в России. Молодой человек, студент, снимал комнату у одного священника. Он был убежденный юный безбожник; священник был умный, образованный человек, они вели бесконечные диспуты, и в конечном итоге молодой студент оказался без аргументов, был диалектически разбит. Из этого он сделал умственное заключение: раз он логически разбит, то он *должен* стать верующим. Он крестился, пошел в богословскую школу, стал священником, стал преподавать богословие, и через несколько лет вдруг обнаружил, что *не* верит в Бога, — что у него отняли его убеждение безбожника, но не дали веры. И он ушел и снова стал пропагандистом безбожия. В этом смысле быть убежден-

ным умственно — и недостаточно, и никуда не ведет, если к этому не прибавляется какой-то внутренний опыт, какое-то преображение, какое-то раскрытие. И это случается у нас различно. У каждого из нас есть какой-то зачаточный опыт веры; общаясь с другими людьми, чей опыт веры не совсем одинаков, но схож с нашим, мы обогащаемся теми элементами религиозного опыта, которого у нас нет; и поэтому к сердцевине той веры опытной, живой, которая является *моей*, прибавляется еще нечто, что я могу принять, потому что оно созвучно тому, что я уже знаю как истину и как красоту. Это — опыт семьи, это опыт прихода, это опыт Церкви определенной эпохи и Церкви в глубь веков. И в какой-то момент к этому еще прибавляется нечто другое. *Знание* о Боге, которое в нас очень частично, в каждом из нас очень частично, восполняется только одним; как говорится в Евангелии: *Бога никто не видел, но Сын, покоящийся в недрах Отчих, Тот нам Его явил...* В конечном итоге, получая слово друг от друга, мы доходим до предела, где никто из нас не может сказать последнего слова: это слово говорит Христос. Но Он не только словом говорит, — Он есть Слово.

— *Скажите пожалуйста, хотя бы в двух словах: как соотносятся свобода человека и промысел Божий?*

— Свобода — неизбежное условие взаимной любви. Святой Максим Исповедник говорит, что Бог может сделать все; одного только Он не может сделать: заставить человека Его любить, потому что любовь должна быть свободным даром. Поэтому свобода — абсолютно основоположное состояние для мира. Бог есть любовь, Он Себя отдает до конца и открывает Себя нам так, чтобы и мы могли принять Его до конца, а принимая Его до конца — и себя Ему отдать. Поэтому наше представление о свободе как о возможности порой хладнокровного головного выбора — уже греховное состояние. Состояние, при котором я могу хладнокровно выбирать между жизнью и смертью, между добром и злом, между Богом и Его противником, — уже не свобода, не та царственная свобода, о которой говорится.

В связи с этим интересны слова, которые обозначают свободу. Латинское слово libertas, давшее столько ответвлений политической линии, это состояние перед законом ребенка, свободнорожденного от свободных родителей. И он от рождения самовластен, свободен, принимается как свободный гражданин; а вместе с этим, говоря уже практически, он может эту свою свободу осуществить, только если он над собой имеет власть и не является жертвой своих желаний, своих страстей, своих страхов и т.д. Поэтому это зачаточное положение, в котором человек рождается свободным, может быть удержано только *подвигом* верности этой свободе, верности своему достоинству.

Второе слово, которое в этом смысле важно, это английское freedom, немецкое Freiheit: они оба происходят от санскритского слова, означающего как глагол — «любить» или «быть любимым», а как существительное — «мой любимый» или «моя любимая». И это указывает на то, что полнота свободы, сущность свободы — такая взаимная любовь, которая не ограничивает, не притесняет, не порабощает, не съедает как бы другого, а его выпускает в полноту бытия. Поэтому когда мы говорим о свободе, мы говорим именно об *этой* свободе. И очень интересно, что в книге пророка Исайи, в отрывке, читаемом под Рождество, об Эммануиле — Сыне, Который родится от Девы, — сказано, что раньше чем Он сумеет различить добро от зла, Он выберет добро, потому что Он рождается незапятнанный грехом, и поэтому притяжения к греху у Него нет, и Его выбор безоговорочный за добро (за то что есть).

Теперь что касается человека и Промысла Божия. Мы живем в мире, который оторвался от Бога, который изуродован и в котором Бог действует, но ограничен нашей свободой. Он свободно, по любви дает нам возможность быть тем, что мы есть. Есть на этот счет выкладка Хомякова, очень сомнительная филологически, где он говорит, что слово *свобода* — от двух славянских корней, которые значат: *быть самим собой*; но в конечном итоге оно так и есть, даже если это филологически никуда не годится. Человек, с одной стороны, бывает призываем Богом, с другой стороны, бывает прельщаем сатаной. Бог человека призывает к любви, не обещая ничего *кроме любви*, как бы не покупая его ничем; сатана его призывает только обещаниями, которые каждый раз оказываются лживыми и которые каждый раз возобновляются: «Согреши снова, потому что ты не догрешил; если бы ты

догрешил, все было бы хорошо...» И кто-то из отцов Церкви говорит, что человек стоит между этими двумя волями: призывающей к жизни волей Божией и призывающей — но прикрыто — к смерти волей сатаны. И его, человека, роль решающая, потому что от его выбора — и судьба мира зависит. Поэтому соотношение человеческой свободы и Божиего промысла в том, что Бог человеку все время подсказывает — его совестью, словом Священного Писания, людьми чистой жизни, жизненными обстоятельствами: вот путь жизни... И от нас зависит выбрать его или нет; *заставить* нас Бог не может. Но в результате того, что мы так неуверенно, с колебаниями действуем, совершается воплощение Сына Божия, Который входит в этот мир, приобщается к нашей тварности, к ограниченности нашей тварности, порожденной грехом: не приобщаясь к греху, но приобщаясь к сломанности какой-то, и соучаствует во всей трагедии человека.

— *Что значит: «Бог действует в вас, производя и хотение, и действие по Своему благоволению» (Флп. 2,13)?*

— Дух Святой в нас действует, зовет, возбуждает наше действие и всегда раскрывает перед нами путь жизни; но в какой-то момент решение за нами: принимаем мы или не принимаем, выбираем мы за Бога или против Него? Или просто коснеем, даже не выбирая ничего, а колеблясь так, что мы все равно ничего не совершаем. Но все, что в нас есть доброго, все, что в нас есть предельно живого, — это от воздействия Божия.

— *По моему пониманию, человек достигает настоящей веры с помощью благодати Божией. Приходится видеть людей, которые всю жизнь ходили в церковь, молились, искали Бога и страдали от этой жажды, тоски по Богу...*

— У меня на это есть очень определенное убеждение; но то, что это мое убеждение и что оно определенное, совершенно не значит, что это — правда. Поэтому я вам скажу, как я это воспринимаю. Человек не является отдельной как бы бусинкой, нанизанной в ожерелье. Мы все являемся продолжением предыдущих родов, и мы наследуем и добро и зло; каждое поколение передает следующему то, чего оно достигло, и то, чего оно не смогло достигнуть. И мне кажется, что бывает так, что целый ряд поколений готовит веру, которая расцветает в одном человеке. Если вы возьмете, например, родословную Господа Иисуса Христа — она не написана для нашего любопытства, она не написана из генеалогических соображений, она о чем-то говорит. О чем же она говорит? Если вы прочтете и оставите в стороне все имена, которые ничего не говорят никому, потому что ничего нельзя о них в Ветхом Завете найти, вы увидите, что там есть ряд святых и есть ряд определенных грешников. У этих святых и этих грешников одно общее: падали ли они или восставали, они всецело, со всей убежденностью, со всей силой своей души и воли хотели служить Богу, даже когда они срывались и не могли этого совершить. И это их желание, эта их устремленность, эти их усилия, удачные или сорванные, постепенно складывались вместе в такой поток, который в какой-то момент привел к рождению Пречистой Девы Богородицы, Которая в Себе соединила все прошлое и довела до совершенства, отдав все это Богу; и от Нее родился Спаситель Христос.

Я хочу вам сейчас дать один-другой образ, которые просто меня поразили в какой-то момент жизни. Когда мне было лет 19, я встретил одного священника, *очень* странного, которого я спросил (не объясняя ему, почему спрашиваю, потому что мой вопрос должен бы был прозвучать так: «Каким образом вы, такой тронутый, решили стать священником?»): «Можете мне объяснить, почему вы стали священником, отец Михаил?» Он мне ответил: «Да потому что один из моих предков совершил убийство...» Моя реакция на это была в мыслях: «В таком случае лучше бы тебе священником не делаться», — и я спросил, как это у него связывается? Он ответил: «Потому что я унаследовал от этого своего предка всю его человечность; я ее принимаю на себя, и я все принес Богу в дар, став священником. В моем священстве этот мой предок принесен Богу в жертву живую; он оправдан в этом моем священстве...» Я два раза сталкивался с вещами, которые сродни этому, в каком-то смысле. Я помню одну старую женщину, которая мне говорила, что ее смущает, что к ней приходят мысли, искушения, сомнения, которые всецело ей чужды; у нее такое чувство, что она тут ни при чем. И когда мы начали докапываться до причин, до ее родителей и близких предков, потому что

далеко не зайдешь, то оказалось, что каждый раз, как то или другое находило на нее, это было искушение, или греховное состояние, или что-то еще, что можно было найти в жизни одного из ее предков.

— *Это очень страшно: мы как бы связаны настолько с нашими предками, что не можем из этой связи выйти...*

— Нет, можем выйти: вы сделайтесь настоящим человеком, и ваши предки будут в вас оправданы. Мы можем их потопить, но мы можем их и вознести; и в этом громадная надежда. Потому что если бы речь шла только о том, чтобы спасать свою шкуру для вечности, оно, может быть, и стоило бы, но стоило бы не много; а если думать, что от того, что я делаюсь настоящим человеком, все поколения до меня находят какое-то восполнение, что я одним шагом ввожу их глубже, глубже в вечную жизнь, то это совершенно другое дело, для этого стоит жить. Может быть, слово это немножко громкое, но как бы «во искупление» или «во славу» тех, кто жил до вас, до меня, до каждого из нас. Это мои выкладки, это не святоотеческое учение, за исключением того, что я сказал о родословной Христа, — это твердое святоотеческое учение. А то, что я сейчас рассказывал, это то, что мне пришлось в жизни встретить, и то, что, складываясь вместе со святоотеческим учением о родословной Христа, приобрело для меня очень живой смысл.

— *Я не знаю ярко Христа. У меня была глубокая тоска по Нему, я решила креститься, и осталось то же самое. Если бы меня спросили: «Какой ваш Христос?», — я бы ничего не могла сказать, в этом смысле мое свидетельство о Нем было бы очень бледным, и меня удивляет, что можно жить относительно серьезно со Христом, в то же время не зная Его; и я решила спросить: как вы Его знаете?*

— Здесь несколько разных моментов. Первое: в житиях святых мы находим целый ряд примеров, когда Господь, видя крепость души того или другого подвижника, допускал в нем эту пустоту, ему доверял эту пустоту, этот подвиг верности без доказательств. Один пример, который мне стелется на годы и годы, это рассказ из жизни святого Антония Великого. Он как-то был искушаем, и день за днем боролся и боролся с искушением, *кричал* к Богу о помощи, и никакой помощи не было, и никакого чувства Бога не было. В конечном итоге он победил искушение, но был в изнеможении, упал на голую землю и лежал без сил. И в тот момент Христос ему явился. Антоний на Него посмотрел и говорит: «Господи, где же Ты *был*, когда я был в борении?..» И Христос ему сказал: «Невидимо стоял рядом с тобой, готовый тебе помочь, если бы только ты потерял мужество...» И в этом смысле, отсутствие живого опыта — это знак Божиего доверия к нам в нашей верности...

Если говорить обо мне, то я должен сказать, что моя вера основана на чем-то, что мне сделало все легким, и поэтому мне скорее должно бы быть стыдно, чем наоборот, кичиться нечем. Лет до пятнадцати я о Боге ничего не знал: я слышал это слово, знал, что об этом говорят, что есть люди верующие, но Он в моей жизни никакой роли не играл, и Он для меня просто не существовал. Это были ранние годы эмиграции, двадцатые годы, жизнь была нелегкая, а порой очень страшная и трудная. И в какой-то момент настал период счастья, период, когда не было страшно. Это был момент, когда впервые (мне было 15 лет) бабушка, мать и я оказались под одной крышей, в одной квартире, вместо того чтобы скитаться и не иметь собственного крова. И первое впечатление было блаженство: это — *чудо, счастье*... А через некоторое время меня объял страх: счастье оказалось бесцельным. Пока жизнь была трудная, каждый момент надо было бороться с чем-то или за что-то, каждый момент была непосредственная цель; а тут, оказывается, никакой цели нет, пустота. И я пришел в такой ужас *от счастья*, что решил: если в течение одного года не найду смысла в жизни, покончу с собой. Это было совершенно ясно. В течение этого года я ничего особенного не искал, потому что не знал, ни где искать, ни как, но со мной нечто случилось. Я присутствовал перед постом на беседе отца Сергия Булгакова. Он был замечательный человек, пастырь, богослов, но с детьми никак не умел говорить. Меня убедил мой руководитель пойти на эту беседу, и когда я ему сказал, что я ни в Бога не верю, ни в священника, он мне сказал: «А я тебя не прошу слушать, — просто посиди...» И я сел с намерением не слушать, но отец Сергий говорил слишком громко и мне мешал думать; и мне пришлось слышать ту картину о Христе и о христианине,

которую он давал: сладкую, смиренную и т.д. — то есть все то, что в 14—15 лет мальчику не свойственно. И я пришел в такую ярость, что после беседы поехал домой, спросил у матери, есть ли у нее Евангелие, решив проверить, так это или нет. И решил, что если я обнаружу, что тот Христос, Какого описывал отец Сергий, это Христос евангельский, то я с этим покончил. Я был практический мальчик, и обнаружив, что есть четыре Евангелия, решил, что одно непременно короче, и поэтому выбрал читать Евангелие от Марка. И тут со мной случилось нечто, что у меня отнимает всякое право превозноситься чем бы то ни было. Пока я читал Евангелие, между первой и третьей главами, мне вдруг стало *абсолютно*, совершенно ясно, что по ту сторону стола, перед которым я сижу, стоит живой Христос. Я остановился, посмотрел, ничего не увидел, ничего не услышал, ничего не обонял — не было никакой галлюцинации, это была просто внутренняя совершенная, ясная уверенность. Помню, я тогда подумал: Если Христос, *живой*, передо мной, значит, все, что сказано о Его распятии и воскресении — правда, и значит, правда и все остальное... И это был поворот в моей жизни от без-божия к той какой-то вере, какая у меня есть. Вот единственное, что я могу сказать: мой путь не был ни умственный, ни благородный, а просто почему-то Бог спас мою жизнь.

Лондон, 30 ноября 1989 года

Публикация Е. Майданович

САЛАТНАЯ САГА

Время от времени Голливуд испытывает острую потребность подновить свою мифологию, подновить легенды о бедных и честных эмигрантах, которые покоряли неуютную, дикую землю — «фронтир», индейские владения: это из них в жарком тигле «плавильного котла» и выковывалась доблестная американская нация. Потребность эта становится тем более острой, чем больше американцев в последнее время перестают в сию теорию «плавильного котла» верить, грустно называя свою страну «салатом», а точнее, конгломератом самых разных культур, не смешивающихся, замкнутых в себе и покой свой стерегущих.

Предлагая свои историко-эмигрантско-переселенческие саги, голливудские мастера заправляют этот салат качественным майонезом. Свежий пример — масштабное полотно Рона Хауарда «Далекая страна», возлагающее ответственнейшую задачу возрождения Американской мечты о земле и ее свободном хозяине на широкие плечи кумира женской киноаудитории Тома Круза — актера с длинным списком ролей рубахи-парня, теряющего свои идеалы и вновь их обретающего.

Настойчивый характер Джозефа Доннели (Том Круз) заявлен уже в экспозиции, в ирландской части картины. Прошло сорок пять лет после великого голода в Ирландии в 1847 году, когда умерло больше миллиона человек, но британские колонизаторы продолжают сгонять мелких арендаторов, коренных ирландцев, с их земельных участков. Недовольство приводит к массовым бунтам, и в одном из них погибает отец трех сыновей. Их дом сжигает местный лендлорд, и тогда младший — и самый отчаянный — Джозеф клянется отомстить захватчикам-чужакам. Камера дает панорамы бескрайних ирландских просторов, на которых не находится места древнему кельтскому народу. «Земля — это душа человека», — наставляет Джозефа умирающий отец, и тот обещает когда-нибудь в этой жизни найти свою землю, стать хозяином. Отныне две цели правят его жизнью — земля и свобода.

Лендлорд оказывается вовсе не таким чудовищем (он и сам не знал о страданиях крестьян-ирландцев, вместо него действовали управляющие), вдобавок у него обнаруживается красавица дочь Шэннон (новая супруга Тома Круза Николь Кидман). Натура не менее страстная и импульсивная, чем мятежный Джозеф, она увлекает за собой храброго юношу, ждущего наказания за покушение на лендлорда. Увлекает, разумеется, в «землю обетованную» — Америку, где в конце XIX века еще можно было стать землевладельцем, выиграв в конкурсе участок в далеких прериях, только-только «освобожденных» от индейцев. То, что мечта его сбудется за чей-то счет, Джозефа не беспокоит, авторов фильма тем более. Перед ними теперь иная задача — нанизать напыщенную американо-ирландскую сагу на беспроигрышный стержень «лав стори», в чем режиссер Рон Хауард и автор сценария Боб Долман и преуспевают. Простолюдин Джозеф влюбляется в аристократку Шэннон с первого взгляда, отчаянно пытаясь на ходу преодолеть комплекс неполноценности. Та тоже увлечена его витальностью, силой, энергией. Оба не отдают себе отчета в своих чувствах и убедительно разыгрывают роли брата и сестры для обитательниц борделя в Бостоне, где они снимают комнатушку под крышей. Демократичная «далекая страна» аристократку сводит с небес на землю, заставляя ощипывать цыплят на птицефабрике, целеустремленного же крестьянина Джозефа делает королем бокса в местном клубе. Кульминация этой первой американской части фильма — романтическая сцена «лав стори», когда, спасаясь от стужи, они забираются в чужой дом и играют в невинную игру, примеряя роли жениха и невесты. Их пути расходятся, когда родители Шэннон, приехав-

---

«Далекая страна» («Far and Away»)
Автор сценария Боб Долман. Режиссер Рон Хауард. Оператор Микаэл Соломон. Композитор Джон Уильямс. В ролях: Том Круз, Николь Кидман, Роберт Проски, Барбара Баркок. «Universal», США, 1992.

шие в Америку за своей блудной дочерью, жестоко разлучают влюбленных.

А что же голубая мечта об Оклахоме, вольной земле, которой герои буквально грезят?! Она-то и сводит вновь Джозефа и Шэннон. «Гонки за участки» — кульминационный эпизод второй части фильма и самая динамичная сцена «Далекой страны». Цель гонок — обогнать соседа и первым воткнуть в обозначенное место флажок. В лагере переселенцев ирландский Ромео встречает свою возлюбленную, и вновь его подгоняет мятежный дух: он вступает в борьбу не только за землю, но и за любовь, оспаривая свою Джульетту у ее жениха, навязанного родителями.

Фильм легок, стремителен, динамичен, даже сентиментальные эпизоды кратки и лаконичны, ибо авторы боятся отвлечь зрителя от ключевой для американской мифологии идеи: молодая нация выковывалась людьми молодыми и настойчивыми, обретавшими свою награду на земле свободы после мытарств и унижений на своей бывшей родине. Герой Тома Круза, получивший в награду еще и аристократку, совершает свой «путь наверх» благодаря «далекой стране». Америка дарила героям-переселенцам сказку фронтира, создавая свой фольклор, свою мифологию, и благодарные герои не обращали внимания на то, что поступают с местным населением точно так же, как когда-то поступали с ними на их бывшей родине (скажем, в Ирландии). И лишь в нашем столетии эта мифология стала переосмысляться (этот подход к теме фронтира стал центральным в фильме Кевина Костнера «Танцы с волками»).

«Далекая страна» — не самая выдающаяся работа Тома Круза, но весьма показательная для крепкой сюжетной продукции Голливуда. 70-мм, широкоформатный фильм с исторической экзотикой, достоверный в воссоздании деталей быта и людских типов, с привлекательными панорамами Ирландии и Дикого Запада, традиционной кельтской музыкой и балладными напевами фронтира — прекрасное развлечение, допустим, для ирландской общины США. Да и дуэт Том Круз — Николь Кидман — настоящий «звездный» дуэт, знающий, чего ждет зритель от голливудских «звезд»...

Андрей Хренов

«БЫВАЕТ ВСЕ НА СВЕТЕ ХОРОШО»

Искусство для детей — не зеркало жизни, а зеркало мечты, ибо жизнь для нежного создания непереносима. Ребенок не готов к тому уровню зла, который был бы правдоподобен.

По правде говоря, «Бетховен» — образец среднего американского кино, вырабатывающего грезы. Реальность здесь напоминает декорацию с беспечным румянцем на щеках, люди делятся на порядочных и злодеев. Злодеи не дремлют, строят всякие козни и пакости, но заканчивают свои подлые авантюры за решеткой, а порядочные люди — торжествуют.

Но именно эта спрямленность конструкции делает «Бетховена» идеальным фильмом для детей. Именно для детей, а не о детях, в чем, напротив, всегда были сильны наши кинематографисты с их исторической русской приверженностью к правде жизни.

Да, у фильмов для детей иная мера познания мира — в щадящем режиме. Они рассказывают не о том, что есть, а о том, что должно быть, чего хочется. На недавно, в январе, прошедшем Международном детском фестивале в Москве и детей-то в зале Дома кино, считай, не было. Из детей был замечен разве что председатель жюри Тонино Гуэрра, который выкрикивал, пугался, смеялся, отчаивался, и гулкое эхо вторило ему в почти пустом зале. А фильмов для детей не было вовсе, ибо в хороших реалистических фильмах уровень драмы детям недоступен, а потому — скучен. Вот где «Бетховен» пришелся бы ко двору.

Впрочем, «Бетховен» везде будет счастьем зрителя. Я ведь еще не сказала главного — это

«Бетховен» («Beethoven»)
Авторы сценария Эдмон Дантес, Эми Холден Джонс. Режиссер Брайан Левант. Оператор Виктор Кемпер. Художник Алекс Тавуларис. Композитор Рэнди Эделман. В ролях: Бонни Хант, Дин Джонс, Оливер Платт. Производство «Universal Pictures», США. 1992.

фильм о собаке. О собаке, которую зовут Бетховен. Ей выбрали имя, перебирая мелодии на пианино и ища ту, которая понравится щенку, появившемуся в доме.

История «Бетховена» — это история любви.

Итак, в доме средней американской семьи появляется щенок, который переворачивает дом вверх дном — он ест со стола, писает в ботинок, вывалявшись в грязи, забирается в постель и т.п. В семье живут папа, мама и трое детей. Папа сопротивляется этой новой неудобной жизни с собакой, но другая сторона сильнее — щенок остается в доме, растет и вырастает в огромного сенбернара. На счету у Бетховена мелкие вышеперечисленные гадости и крупные заслуги. Он способствует знакомству и дружбе старшей девочки Раис с мальчиком Марком, который ей нравится, он защищает мальчика Теда от трех хулиганов, он, наконец, спасает от смерти девочку-малышку, которая тонет в бассейне в отсутствие мамы, пока глупая няня, закрывшись в доме, распевает песни со старшими детьми. Это еще не все. Бетховен, который чувствует все лучше людей, «как собака», сообразил, что гости, которые пришли в дом, чтоб подписать контракт с фирмой отца, якобы расширяющий его бизнес, на самом деле мошенники и хотят отца разорить. То есть это не собака, а трижды герой Соединенных Штатов Америки.

Но главное: Бетховен учит людей любви. Сын говорит папе: «Он ведь всех любит, даже тебя». Действительно, я всегда думала: за что собака наказана любовью к такому грубому и опасному животному, как человек. Ведь она единственное живое создание, которое любит человека несмотря ни на что. Любит — и все тут. «Привязан, как собака», — говорим мы. Поэтому собака вызывает и в человеке ответное чувство абсолютной любви. Как к грудному ребенку. Собака учит человека любви, которая не умиление только, а труд души, ибо любить другого, на тебя похожего, — трудно. Нормальный человек любит все живое, но только с собакой у него особые отношения. Заветные. Как с нравственным законом жизни.

В фильме «Бетховен» американская семья испытывается на человеческую прочность. Вернее, испытывается глава семейства, папочка, который всегда недолюбливал Бетховена как источник грязи и безобразий в доме. И фильм еще раз утверждает главную американскую ценность: Дом, семья, дети. Даже бизнес, если он мешает семье, изгоняется.

Сюжет «Бетховена» делает головокружительный криминальный виток. Появляется врач-убийца, который с помощью двух дебильных злодеев-собаколовов собирает повсюду собак для своих кошмарных опытов. В частности, Бетховену он хочет разнести череп на куски, чтобы испытать пули нового вида пистолета. Доктор возводит на Бетовена напраслину, инсценирует нападение на себя, бинтует руки, вымазывает себя и собачью морду краской, которая должна изображать кровь, и требует, чтобы отец привез собаку для усыпления, так как она опасна для людей.

Отец отвозит Бетховена. В доме траур. Дети готовы отца возненавидеть. История разворачивается как классический детектив. Семья едет по следам доктора, который, чувствуя нависшую над ним угрозу разоблачения своих чудовищных опытов, спешит умертвить всех собак. Доктор наводит пистолет на Бетховена. Папа, пробравшись на крышу злодейского дома, прыгает с разбега в окно и бьет доктора, выпускает собак из клеток, и они гонятся за двумя собаколовами. Акция заканчивается полным триумфом семьи и полным посрамлением кошмарного доктора, которого сажают в тюрьму за жестокое обращение с животными.

И самая последняя сцена фильма уже откровенно открыточная. Все освобожденные собаки сидят в спальне папы и мамы на полу у постели. А в роскошной двуспальной кровати — мама, папа и Бетховен. И каждой собаке, называя ее по имени, папа желает спокойной ночи.

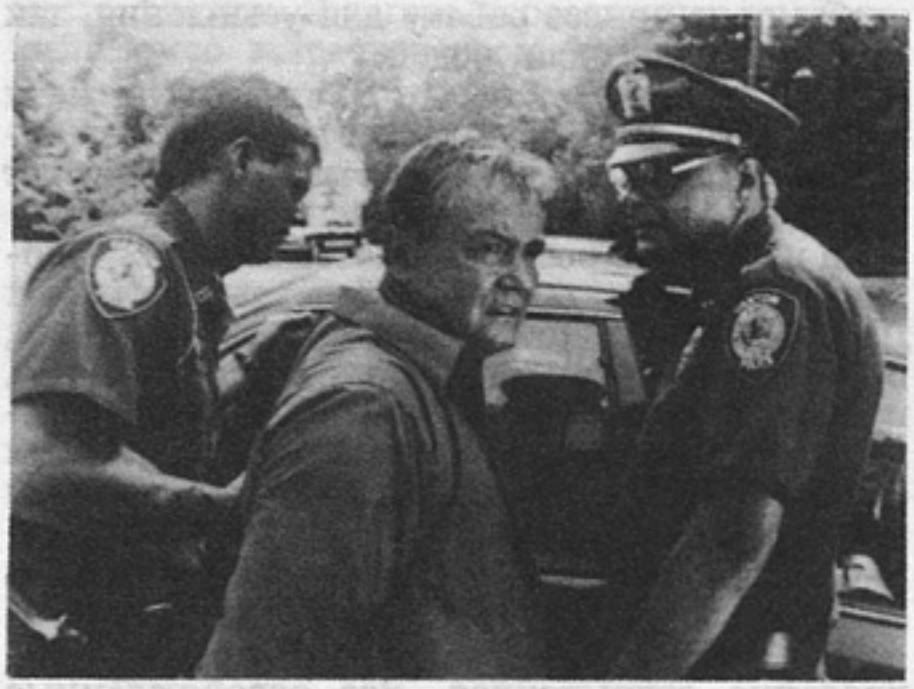
Как хорошо, когда все на свете хорошо! Ведь бывает же так, редко, но бывает. Об этой редкости, как о правиле, рассказывают американские фильмы, ибо цель их — не познание, в котором много печали, а выживание в тяжелом мире. Кому-то ведь в этой жизни должно повезти, так почему же не тебе? Почему же не сенбернару, красавцу, добряку и умнице Бетховену, который лучше любого актера на экране, ведь он играет органично, как собака. И приносит в семью ежедневное, живое, осязаемое счастье любви.

И неужели дети смогут смотреть фильм о подлинной жизни собак, не избранников, с ее ужасом бесчеловечности — с бродяжничеством, голодом, холодом, побоями, отловами, хрустом костей, сдиранием шкур живьем, с клетками и крематориями?

«Бетховен» учит, как должно быть людям среди людей. Пусть каждый человек пожмет собаке лапу, обнимет за плечи и заглянет в глаза.

Людмила Донец

RUSSIAN MOVIE, ИЛИ ВСЕ БЕСПЛАТНО



Такой фильм можно было бы сделать на пари. Спорим, что в Америке можно снять кино всего за 150 тысяч долларов? И не какую-нибудь низкобюджетную психологическую драму, а крутой боевик с погонями, перестрелками, большой массовкой, с кучей полицейских машин и в звуковой системе «долби-стерео». По самым скромным американским меркам такой фильм стоит 15—20 млн. долларов. Мы сделаем в 100 раз дешевле. «Невозможно!» — скажете вы. Нет ничего невозможного для русского человека.

Рецепт открыт режиссером В. Шиловским. Делается это так. Нужно приехать в Америку с небольшой съемочной группой (по гостевой визе), в какой-нибудь тихий, провинциальный городок подальше от столиц и, главное, от Голливуда. И сказать: «Я — русский режиссер. Хочу у вас тут снимать кино. Но я бедный, у меня нет денег...» Этого достаточно. Все тебе принесут на блюдечке с голубой каемочкой и совершенно бесплатно. За право поучаствовать в экзотическом развлечении под названием «russian movie» жители городка предоставят для съемок свои дома, городская полиция даст машины, технику и оружие, а местные миллионеры в выходной день все как один прибегут сниматься в массовке. И при этом еще вас будут кормить, поить, предлагать прохладительные напитки... Как же, ведь русские бедные, русским надо помогать. По-моему, еще никому не приходило в голову снимать кино в порядке получения гуманитарной помощи. А ведь это очень сильно сокращает расходы.

В результате столь оригинального решения проблемы бюджета, кино получается тоже довольно своеобразное. При том, что все в кадре вроде бы подлинное — автомобили, дома, интерьеры, гостиницы и больницы, в фильме нет и не может быть настоящего action. Поскольку со всеми любезно предоставленными предметами во время съемок приходилось обращаться исключительно бережно, мы не увидим в кадре ни одной перевернутой или горящей машины, ни одного разбитого стекла. Эпизод погони монтируется так: сначала на не слишком большой скорости на экране друг за другом едут машины, а потом нам рассказывают, как одна из них потерпела аварию. В результате экономии на спецэффектах, трюках и пущенном в расход реквизите получается достаточно странный боевик, в котором ничего не бьют.

И, добавим, никого не бьют, ибо физической, телесной борьбы мы на экране тоже не видим. Это вполне естественно, если учесть возраст и физическую подготовку актеров — В.Шиловского и Л.Куравлева, исполняющих главные роли. Максимум, на что они способны, — это сидеть скрючившись на заднем сиденье автомобиля или несколько метров пронести на руках раненую девушку. В.Шиловский, правда, рискнул сняться в парочке эротических сцен, но, увы, секс получился в картине столь же неубедительным, как и насилие.

Не чувствуя себя достаточно уверенно в области физических действий, русские актеры пытаются взять тем, в чем они традиционно сильны — переживанием. Они самозабвенно изображают перед камерой бурные чувства. В результате сюжет, и так не слишком внятный, запутываеется окончательно. Мы видим, как главный герой — честный прокурор (В.Шиловский), на которого мафия фабрикует уголовное дело, вместо того чтобы хладнокровно распутывать детективную интригу, полфильма ужасно переживает из-за того, что отправил на электрический стул якобы невинного человека, а всю вторую половину мучается, испытывая страстное любовное влечение к двум женщинам одновременно. Одна из них — его бывшая жена (В.Изотова), красивая стерва и преступница, — сознательно пытается его уничтожить. Другая же — девушка с трудным детством, жертва американского детдома — все время подставляет бедного прокурора просто

«Приговор»
Автор сценария В.Брагин. Режиссер В.Шиловский. Оператор В.Алисов. Композитор А.Рыбников. Звукооператор И.Замотаев. Студия «Голдфильм». 1994.

потому, что ей очень нравится его спасать. Александра Захарова в своем излюбленном амплуа восторженной идиотки то оскорбленно убегает от него, как коза, то вдруг с пистолетом в руках является выручать из ею же самой в основном созданных неприятностей.

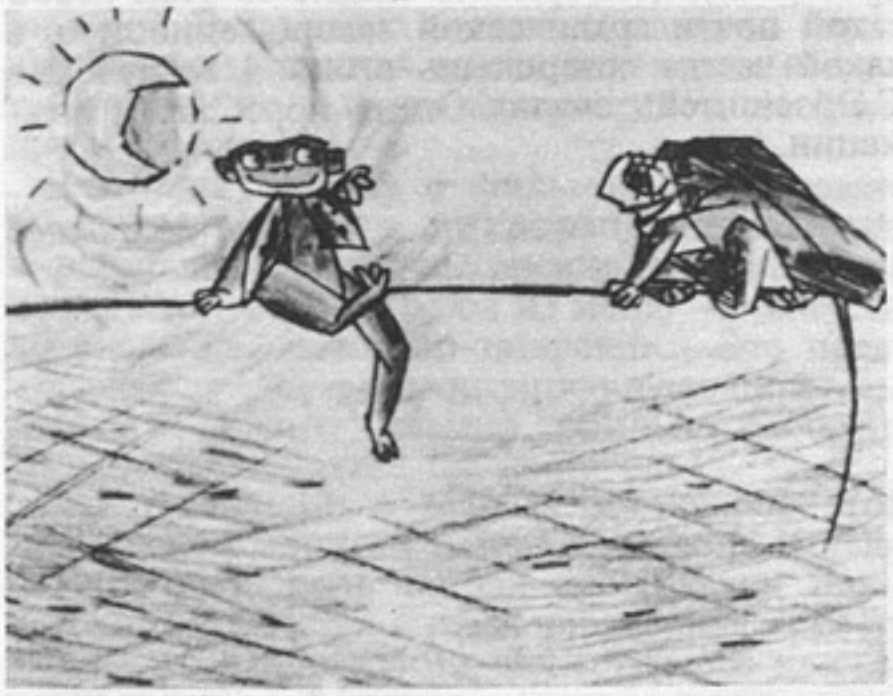
Единственный, кто сохраняет в этой истории относительную бесстрастность, — это друг и заместитель главного героя,которого играет Л.Куравлев. Он-то и вычисляет преступника, вернее преступницу — бывшую жену, прибравшую к рукам похищенные из банка три миллиона. Заманив ее в хитрую ловушку, он открывает прокурору ее криминальное лицо, отчего тот испытывает потрясение столь сильное, что на глазах зеленеет и покрывается крупным потом. Нужно сказать, что и для зрителя финал этот оказывается совершенно неожиданным. Но не потому, что интрига слишком хитро закручена, а потому что за ходом ее уследить невозможно. Преимущественно она пересказывается героями, в то время как пластическое действие, визуальный ряд отвлекают от произносимого текста.

Понимая, что боевик не клеится, режиссер ближе к финалу начинает сознательно усиливать пародийное звучание. В результате всех этих вольных и невольных отступлений от логики жанра на экране возникает столь великолепная бессмыслица, что создать ее специально не смог бы и сам Дэвид Линч.

Это russian movie в чистом виде — кино, в котором необыкновенно все от способов финансирования и организации съемок до выбора актеров на главные роли, в котором режиссер владеет ситуацией примерно в той же степени, в какой ситуация владеет им самим, в котором житейский абсурд и пренебрежение законами жанра переходят в неповторимое эстетическое качество, способное доставить большое удовольствие группе искушенных любителей того, что называется ныне «русским кино».

Н. Лейбман

МОЯ «ПОДРУЖКА» МЫШЬ



Не так давно женская мода тяготела к цветным подкладкам, придающим свой цвет прозрачной ткани. Отчего-то и новая анимационная картина Елены Гаврилко «Притча о Мыши» представилась мне безмятежным белым шифоном, натянутым на траурный креп...Смерть неотвратима, ее дыхание подспудно ощущается уже в первых кадрах картины, изображающих безжизненный, тусклый, с преимуществом зеленовато-серых тонов, мышиный мир. Лишь солнце порой вспыхивает размазанным желтым пятном на сером фоне неба. С первых же минут просмотра возникло и ощущение экрана как воздушной, пульсирующей ткани. Эффект, рожденный живой графикой, особой техникой. Графика Е.Гаврилко — это не только легкий, незавершенный штрих, но и текучий, подвижный контур (в отличие, скажем, от четко прорисованного, но малоподвижного диснеевского, густо залитого краской). Елена Гаврилко и ее художник Юрий Батанин, отказываясь от жесткого, неотвратимого росчерка пера, отдают предпочтение легкому и теплому прикосновению бамбуковой палочки. У них не бывает и, кажется, не может быть статичных кадров, как нет статики в природе, даже замеревшей на миг. Это постоянное внутреннее движение, напряженный пульс — принципиальное качество картины, — достигаются и собственно анимационной техникой, и специальной съемкой с чуть сдвинутыми ракурсами, и тревожными гитарными переборами в фонограмме, напоминающими ритм задыхающегося сердца. Композиция «Притчи...» развивается как будто по спирали: на протяжении всего фильма совершается скрытое, но внутренне целенаправленное, поступательное движение вверх. От первого до последнего эпизода происходит и постепенное распрямление — пластическое «очеловечивание» Мыши: благодаря постоянной смене ракурсов она, поначалу как бы распластанная на земле, к концу фильма выпрямляется, становится «на ноги». «Притчу...» Е.Гаврилко — как, впрочем, и другие ее работы — трудно переложить на вербальный язык. В пересказе история похождений Мыши выглядит даже банально. В каждой из несколь-

---

«Притча о Мыши»
Сценарий А.Костинского, Е.Гаврилко. Режиссер Е.Гаврилко. Художник Ю.Батанин. Оператор М.Друян. Звукооператор В.Кутузов. «Союзмультфильм». 1992.

ких «главок» картины Мышь встречается с очередным персонажем-характером, который определяет как бы новый этап в ее судьбе. Кот-маг — в каком-то смысле режиссер всей истории — надевает на Мышь маску, как бы заставляя ее носить чужое лицо; и Мышь, желая угодить и понравиться, остается в маске, а потом и сживается с этой нелепой «накрашенной» улыбкой, с нелепыми огромными глазами. Бык и Медведь, олицетворяющие мудрость и духовное прозрение, помогают Мыши познать тайны мира и саму себя. Однако платой за внутреннее прозрение становятся физическая слепота (Мышь отдает свои глаза Быку-философу и Медведю-музыканту) и сама жизнь. Смерть в образе странной громадной птицы, накрывающей Мышь своей тенью, настигнет ее, когда, протянув «руки» к солнцу, она идет к его огненно-золотому диску. В самом деле — попытка найти словесный эквивалент происходящему на экране заведомо обречена на неуспех. Но Е.Гаврилко, собственно, и не стремится к подробному изложению фабулы: внешне невзыскательная история, основанная на мотивах индейского фольклора, соткана из летучих образов, миражных символов, исторических и мифологических ассоциаций... Стоит лишь обозначить экранное действие словами, как все тут же «рассыпается», превращается в натужные схемы. Однако главное в фильме, на мой взгляд, не фабула, а сам процесс режиссерского мышления и фантазирования в пространственных и пластических категориях. В картину входишь как в бесконечные зеркальные анфилады, в которых образы и символы бесконечно повторяются и отражаются один в другом. Этому ощущению спонтанности и сиюминутности экранного потока не мешает строго выверенная, ритмизированная композиция фильма. В финале картины — мир, ставший разноцветным. Закручиваются в яркой полноцветной спирали краски солнечного мира. Кружится в своем едва ли не икаровском полете к огненному солнцу тень улетающей Мыши. Но эти два синхронных кружения разнонаправлены: одно устремлено к жизни, другое —к смерти... Предыдущая картина Елены Гаврилко «Подружка» была более локальной, простой экранной историей. Быть может, благодаря этой простоте и несомненной авторской иронии «Подружка» показалась мне теплей и прозрачней «Притчи...» с ее, кажется, чуть излишней серьезностью, некоторой аллегорической перегруженностью. Но несмотря на ощущение структурной выверенности режиссеру все-таки удается сохранить главное — завороженный, поэтический взгляд в пластическое пространство мира. «Притча о Мыши» — это не назидательная притча. Это всполохи ассоциаций, рождаемых бесконечной игрой цвета, пульсирующего изображения, когда рисунок, едва коснувшись экрана, растворяется в текучем пространстве. И зритель следит за этой игрой с той почти архаической завороженностью, с какой всегда созерцаешь огонь. Не случайно С.Эйзенштейн считал Огонь праобразом анимации.

Лара Малюкова

«КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ» ПО-ЦЫГАНСКИ

Похоже, традиция изображения сцен старинной цыганской жизни, в которых «любовь» зримо рифмовалась с «кровью» и которые своей экзотической страстностью вносили некоторое разнообразие в неторопливые жизнеописания «старых русских», — канула в Лету. Советские режиссеры лишь изредка обращались к ней, снимая портреты любимых актеров в «таборном интерьере». Цыганская «рамка», в свое вре-

«Я виноват»
Авторы сценария Д.Вишневский и А.Кривецьва. Режиссер Д.Вишневский. Оператор Ю.Райский. Художник Д.Фабриков. Композитор А.Рыбников. Звукооператор Р.Красильникова. Цыганский центр «Ромалэ». 1993.

мя удачно оттенившая страдания Феди Протасова — Алексея Баталова, позже пришлась и Олегу Янковскому, и Кириллу Лаврову, и Никите Михалкову, и Ирине Муравьевой. Сама же цыганская тема мало кого интересовала.

Осмелившийся более других приблизиться к таинственной цыганской жизни Эмиль Лотяну, обратившись сначала к Горькому («Табор уходит в небо»), а затем к Чехову («Мой ласковый и нежный зверь»), в сущности использовал все те же традиционные романтические интонации, что, впрочем, не помешало ему сделать акцент на мелодраматической шлягерности. Да был еще сериал Александра Бланка про Будулая, в каком-то смысле серьезно подготовивший зрителя к многосерийному наваждению латиноамериканских страстей.

Фильм Дуфуни Вишневского «Я виноват» — о жизни «новых цыган» (по аналогии с «новыми русскими») не обделен приметами характерной этнографии. Однако разноцветные шатры, костры и кибитки, пестрые юбки и звенящие монисто — появляются в фильме лишь однажды, когда герои из «неволи душных городов» отправляются в табор «прильнуть к истокам». И этот вояж на иномарке больше напоминает поездку на дачу или в музей под открытым небом. Жизнь «новых цыган», уже оторвавшаяся от традиций старинного бродяжьего бытия, предельно социальная и зараженная всеми болезнями социума, протекает в иных интерьерах и на фоне иной обстановки.

Для меня встречу с фильмом «Я виноват» предварила устная микрорецензия коллег: «Крестный отец» по-цыгански», напомнившая почему-то названия блюд из меню — «котлеты по-киевски», «мясо по-татарски»... Это предвещало очередную экранизацию душещипательного цыганского романса, обильно сдобренного соком клюквы.

Действительно, с первых же кадров этой трагической истории цыганского дона Корлеоне (главную роль сыграл сам Дуфуня Вишневский) бросается в глаза чрезмерная яркость экранного изображения. Лепестки роз на скатерти и вазы с фруктами, отраженные в зеркалах, иллюминация и яхта на Средиземном море, — все это поначалу воспринимается как некое театральное преувеличение. Но ведь цыганам и в самом деле свойственно стремление выглядеть ярче, чем принято, будни — одеть в праздничные одежды, преобразить печаль — в надрывное веселье. Постепенно этот мир начинает восприниматься как подлинная бытовая реальность, в которой показная роскошь и романтический жест соседствуют с достаточно страшной, но в общем-то уже хорошо знакомой нам преступной, насквозь коррумпированной жизнью (в основе фабулы фильма лежат действительные события). Авторы как бы помогают нам, опираясь на повседневный социальный опыт, перейти в достаточно закрытый и абсолютно неизвестный зрителю мир — мир цыганской семьи, клана.

В основе картины Д.Вишневского — главный миф американской гангстерской саги о «крестном отце» — культ семьи, транспонированный, так сказать, в иную, цыганскую тональность. Ради семьи отец большого клана Алан Чокэши готов на все — солгать, пойти на преступление самому и убедить сына стать клятвопреступником. Семья превыше Бога, выше небесной кары... И вот этот единственный «теплый остров» в жизни Алана оказывается фантомом, «тонет» на глазах. Дочь Лиля связывается с бандой, занимающейся наркобизнесом, спасая ее, отец чуть не теряет младшую, Россу, которую бандиты похищают и «сажают на иглу». Сын Антос во имя чести семьи и отца совершает убийство, а затем усугубляет свою вину нарушением Слова...

Видимо, в соответствии с особым менталитетом народа, у которого существует сложившееся с давних времен представление о превосходстве Слова над поступком, вербального начала над действенным, — трагический финал этой истории предопределен задолго до гибели главного героя, в момент нарушения им Слова. Когда Алан вынуждает сына дать ложную клятву на иконе Спасителя, он переступает невидимую черту, за которой ему уже нет прощения. Один из центральных эпизодов фильма — сцена цыганского суда, игнорирующего судебных исполнителей, защитников и прокуроров. Судят старейшины. Главное доказательство вины или невиновности — Слово, Слово, данное Богу. Так, преступив завет, Алан оказывается не в состоянии сохранить семью, и каждый его поступок неотвратимо приближает развязку: крах клановой иерархии, в основе которой лежит родовой закон, родовая ответственность.

Подлинность этому сюжету сообщает, правда, не глубина психологической проработки характеров и ситуаций. Главный художественный аргумент фильма — неподдельность фактур, особая психофизика основных исполнителей и в первую очередь самого Дуфуни Вишневского.

Вряд ли фильм понравится критике. В нем достаточно шероховатостей в монтаже, актерском исполнении и т.п. — обычных «спутников» кинодебюта. И все же эта цыганская мелодрама с ее колоритным фоном, бурными «индийскими» страстями и «американскими» перестрелками вносит ноту какой-то варварской, наивной естественности в достаточно унылую какофонию сегодняшнего жанрового кино.

Лара Малюкова

ПРИМИРЕНИЕ С «СОВКОМ»

Новый фильм Анатолия Эйрамджана «Жених из Майами» в смысле художественности мало чем отличается от прежних полотен мастера. Это все то же знакомое эйрамджановское кино, снятое левой ногой, с минимальным бюджетом, в рекордно короткие сроки, но с непременным участием «звезд», количество которых в новой картине становится рекордным. Помимо Б.Щербакова и М.Державина, занятых в главных мужских ролях, в фильме снимались также Т.Васильева, Т.Догилева, В.Алентова, Л.Удовиченко, Д.Харатьян, М.Майко, Р.Бабаян и т.д. Визитной карточкой стиля служит центральный лирический эпизод — монолог о любви, который герой М.Державина начинает произносить в одной майке, продолжает совсем в другой, а заканчивает снова в первой.

Так что по части эстетики Эйрамджан верен себе. Тем не менее фильм производит сильное впечатление. Для меня лично он стал одним из самых ярких свидетельств окончательно совершившегося на уровне нашего коллективного сознания «примирения с совком».

Фильм замечателен тем, что в сюжете его снимаются и объявляются несуществующими практически все те моральные конфликты, психологические неудобства и драмы, что были порождены в душе советского человека эпохой радикального перехода от социализма к капитализму.

«Жених из Майами»
Автор сценария и режиссер А.Эйрамджан. Оператор А.Кочеров. Киностудия «Новый Одеон». 1993.

Эйрамджан, конечно же, всегда был приверженцем теории бесконфликтности. Однако его прежние попытки примирить свойственные советскому человеку взгляды и представления с веяниями новой эпохи неизбежно носили половинчатый и компромиссный характер. Так, в картине «За прекрасных дам» для оправдания внезапно открывшегося стремления юных девушек к работе за прилавками овощных и комиссионных магазинов, а также к приобретению бриллиантовых сережек, режиссеру приходилось изобретать некую «альтернативную систему морали», а две системы морали — это, согласитесь, многовато для абсолютно гармоничного взгляда на мир. Или, например, в фильме «Бабник»: вся тщательно выстроенная этика свободной любви рушилась, не выдержав столкновения с действительностью, стоило лишь юному отпрыску старого «бабника» в финале привести с собой в любовное гнездышко сразу двух девиц.

В новом фильме подобных противоречий не возникает. Моральная система здесь безальтернативна и крепка настолько, что даже изображение «групповухи» с последующим триппером не вступает в конфликт с высокой идеей единственной любви и нерушимости брачных уз!

Как следует из названия, в основе картины лежит коллизия матримониального свойства — то есть выбор невесты, что само по себе уже свидетельствует об определенной стабилизации общества. Главный герой (Б.Щербаков), в прошлом — передовой советский рабочий, ныне — русский эмигрант, у которого Америка-разлучница в лице местного миллионера увела жену и восьмилетнюю дочку, приезжает на Родину в поисках новой спутницы жизни — надежной, верной, способной устоять перед соблазнами заокеанского бытия. В Москве, поселившись в однокомнатной холостяцкой квартире своего интеллигентного дяди (М.Державин), он знакомится с разными девушками, и использует в отношениях с ними тактику «разведки боем» — то есть немедленно укладывает их в скрипучую дядину постель. При этом иногда он дядю тоже берет в разведку, после чего у них обоих и случаются вышеупомянутые неприятности со здоровьем.

Однако несмотря на то, что разведдействия на любовном фронте таят в себе множество опасностей: героев по ходу дела не только заразили нехорошей болезнью, но и опоили, и ограбили, — все кончается хорошо. Одинокий дядя находит невесту даже несколько раньше, чем племянник. А жених из Майами, встретивший суженую (Т.Догилева) в унылой оче-

реди за апельсинами, увозит ее в заокеанский солнечный рай. Ясно, что она, будет ему по гроб жизни благодарна и верна.

Так на уровне сюжета осуществляется мифологическое примирение высокого идеала моногамии и наличной реальности безбрежной сексуальной свободы.

Но самое замечательное, сколь несущественным и легко разрешимым оказывается в фильме противоречие между идеей эмиграции и чувством патриотизма, долгое время бывшее поистине камнем преткновения для нашего кино, разрывавшегося между восприятием заграницы как жупела и как фетиша одновременно. В картине Эйрамджана это противоречие снимается уже в образе главного персонажа, вобравшего в себя лучшие качества американского гражданина (валюта, машина, квартира в Майами) и простого советского человека (открытость, щедрость, и героический энтузиазм — вероятно, пребывание в «здоровом обществе», как в заповеднике, способствовало сохранению в нем стойкой ментальности «хомо советикус», слегка уже повыветрившейся у тех, кто остался на родине).

Кроме того,сама Америка однозначно представлена в фильме как страна воплощенного светлого будущего. А поскольку идеальный положительный герой у нас, согласно заветам соцреализма, всегда воплощал «жизнь в ее революционном развитии» и потому принадлежал больше будущему, чем настоящему, финальное водворение героя с обретенной подругой жизни в заветные кущи сказочной страны, когда под звуки «Марша энтузиастов» они катят в голубом автомобиле мимо небоскребов Флориды, выглядит абсолютно естественным. Это не бегство, не поражение — скорее, торжествующая экспансия:

> Знамя страны своей, пламя души своей
> Мы пронесем через миры и века!..

Традиционно чуждый, капиталистический мир здесь гармонично встраивается в исконно советскую мифологическую систему, становится родным и любимым. Чудовищный раскол между «мы» и «они», между прошлым и настоящим, между «советским» и «несоветским» — полностью снимается. Мир вновь становится единым и сплошь устроенным на «наш» понятный, «совковый» манер.

«Примирение с совком» отмечено в фильме обилием лишь слегка пародийных, но преимущественно лирически, любовно, использованных цитат из советского кинематографа. Помимо финального «Марша энтузиастов» можно упомянуть также вставной эпизод «соцсоревнования», когда наш герой, придя в родной цех, вступает в азартное состязание с молодым передовиком производства (Д.Харатьян), и, заключив пари на полсотни американских долларов, побивает его в скоростном вытачивании сложной детали на токарном станке. Нужно ли говорить, что весь эпизод идет на фоне незабвенной сюиты Г.Свиридова «Время, вперед!». Две половинки расколотой советской души — социалистическая и капиталистическая — здесь сливаются наконец-то в энтузиастическом, нерушимом единстве.

Фильм Эйрамджана свидетельствует, что эпоха лихорадочного, маниакального разрыва с прошлым, когда мы всем народом из кожи вон лезли, стараясь порвать со всем советским в своей жизни и в своей душе, окончательно миновала. По этому поводу мы как-то вдруг успокоились, так что осознание совковой своей принадлежности не способно вызвать у нас уже ничего, кроме добродушной усмешки: да, вот, такие мы...

Глядя на все это, начинаешь думать, что главным препятствием для развития нашего массового кинематографа было именно болезненное состояние общественной психики, вносившее в коммерческое искусство чуждые ему ноты социальной истерики и надрыва. Теперь же, когда изменившееся расположение светил или действие иных каких законов природы возвратило эмоциональное состояние общества в естественные берега, производство нормальных массовых продуктов становится просто делом техники. Вот и фильм Эйрамджана при всей своей откровенной и непритязательной примитивности делает именно то, что и должно делать такого рода кино — проливает бальзам на саднящие раны коллективной души, оставляя у зрителя, как и положено, чувство глубокого удовлетворения и радостного подъема. И честное слово, это не вызывает у меня никакого протеста. Пусть уж лучше врачеванием наших вывихов и надломов занимается Эйрамджан, а не отдельные политики, не к ночи будь помянуты.

Н. Сиривля

Симона Синьоре

Ностальгия теперь не та

Глава 5

— В каком году вы встретили Монтана?

Симона Синьоре. 19 августа[1] в Сен-Поль-де-Ванс, в кафе «Коломб д'Ор», около половины девятого. Монтан приехал на юг на гастроли, но в тот вечер был свободен. Он был со своим пианистом Бобом Кастелла и гитаристом Анри Кролла. С осени 1960 года Кролла больше не гитарист Монтана — он уже ничей. Из всех знакомых мне людей, ушедших из жизни, Анри единственный, кому удается оттуда, где он сейчас, до слез смешить своих друзей, когда они собираются вместе.

— В 1949 году Монтан уже был одной из самых крупных «звезд» французского мюзик-холла. Вы в мюзик-холле бывали, вы видели его на сцене?

Симона Синьоре. Мы с Аллегре большие любители мюзик-холла. Мы наблюдали за Монтаном с самого начала его карьеры, но только из зрительного зала. За кулисы мы приходили к Кролла, потому что гордились своим приятелем из кафе «Флор», ведь ему когда-то приходилось просить милостыню. К Монтану мы войти не осмеливались, в его уборной всегда было полно народу.

— А как в то время обстояли ваши собственные дела?

Симона Синьоре. Я была преуспевающей актрисой. После «Деде из Антверпена»[2] американцы выразили желание работать с Аллегре и со мной. Мы только что закончили «Проделки»[3], думали осенью съездить на разведку в Голливуд. Я подписала с фирмой «Говард Хьюз» контракт на четыре года — и на четыре фильма, по одному в год, на выбор. А пока я отдыхала с детьми, трехлетней Катрин и четырнадцатилетним Жюлем.

— Монтан ходил в кино?

Симона Синьоре. Он из кино не вылезал. Видел все или почти все фильмы — кроме тех, в которых снималась я. Впервые он увидел меня в «Проделках», к тому времени мы уже три месяца жили вместе. Он всегда утверждал, что если бы посмотрел этот фильм до знакомства со мной, то крепко задумался бы, стоит ли влюбляться в такую «тварь»... Постоянная опасность: актера отождествляют с персонажем, о чем мы, конечно, еще будем говорить.

— Вернемся к вашей встрече в Сен-Поль-де-Ванс: Монтан приходит в «Коломб» пообедать...

Симона Синьоре. А на следующий день позавтракать, а вечером я спускаюсь в Ниццу — послушать, как он поет, а потом он опять поднимается в Сен-Поль, и я снова отправляюсь слушать его в Канн, а затем он уезжает с Кролла и Кастелла петь еще куда-то, а у меня разрывается сердце... Вот так... Не хочу впадать в тон «Интиммите» или «Ну Де»[4]. За четыре дня произошло нечто молниеносное, неприличное и необратимое...

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9, 11; и 1994, № 1, 3.
Спонсор публикации «TV-6» Москва.

[1] 1949 года. — *Прим. переводчика.*
[2] «Деде из Антверпена» — фильм Ива Аллегре (1948).
[3] «Проделки» — фильм Ива Аллегре (1950).
[4] «Интимность» и «Вдвоем» — популярные еженедельные газеты.

— Почему неприличное?

Симона Синьоре. То, что произошло, было слишком явным, и свидетелей было много. Там на юге находились все Преверы, Пиго, вся семья Ру и Жиль. Все они любили Аллегре, все любили Монтана, все любили меня. Они были свидетелями, я не хотела превращать их в соучастников. Когда Аллегре вернулся, я ждала его на дороге. Я не хотела, чтобы он появился в «Коломб» и его приветствовали... Я первая сказала ему, что произошло нечто серьезное.

— Вы уже знали, что это необратимо?

Симона Синьоре. Я не знала, что это будет продолжаться двадцать семь лет, но знала: то, что произошло, было необратимым — во всяком случае, для меня. Я не хотела разыгрывать водевиль. Фейдо — это потрясающе! Напыщенные дураки, бесталанные карьеристы, глупые и бессердечные мещанки, конечно же, достойные дружного смеха, которым их щедро награждают зрители, зачастую не понимая, что видят на сцене себя. Есть немало французов, обожающих любовные истории, которые в их устах становятся гнусными: они с восторгом рассказывают всякие истории о гомосексуалистах, известные каждому как «анекдоты о педиках»... Но поскольку мы были не в театре «Пале-Рояль», никто не смеялся. Я еще не знала, что придется столько плакать...

— А кто плакал?

Симона Синьоре. Больше всех я. Самое грустное, когда ты причиняешь боль тому, кому желаешь только добра, когда не в силах сделать единственное, что могло бы все уладить: разлюбить другого. Смехотворна попытка цепляться за благоразумие. Страшно думать об этом другом, когда его здесь нет и, возможно, он тебя уже забыл. И какое чудо услышать телефонный звонок с другого конца Франции! Убийственно притворяться, что все хорошо, когда сердце разрывается от горя. В общем, как у всех, с кем такое происходит.

— Так вы уехали?

Симона Синьоре. Нет, в течение нескольких недель мы все втроем пытались как-то залечить раны. Из этого ничего не получилось. Кончилось лето. Все вернулись в Париж. В каком-нибудь светском романе одну из глав, вероятно, можно было бы озаглавить так: «Идиллия под крепостными стенами»... Но это была вовсе не идиллия... Это было сильнейшее чувство — со всем, что из этого следует.

— И вы сами сделали выбор — жить этим чувством?

Симона Синьоре. Я не знаю, насколько мы свободны в выборе того, как нам жить. Если бы я встретила Монтана в чужом городе, вдали от общих друзей — моих, его, Аллегре, — не было бы свидетелей, не было бы этих взглядов, когда видят даже больше того, что происходит на самом деле... Не знаю. Бывает, что история любви предстает как обязательства, которые берешь на себя в жизни, а в конечном счете оказывается, что это тоже история любви. Монтан предъявил мне ультиматум. Он сказал, что насмотрелся на дамочек, которые навещали его во второй половине дня: я должна собрать свои вещи и перейти жить к нему, а иначе все это ни к чему, и звонить незачем.

— Он не был женат, не был ни с кем связан?

Симона Синьоре. Он был женат на мюзик-холле, а о связях я только что сказала. В ранней молодости у него был серьезный роман с Эдит Пиаф. Ему было двадцать три года, когда она дала ему отставку, это его глубоко уязвило. Он стал ей больше не нужен, как только — в профессии — фактически сравнялся с ней. Вначале он был для нее учеником. Она научила его многому, не всему, потому что есть вещи, которым никто никого научить не может — они заложены в природе самого человека. А затем, как только Монтан встал на ноги и начал сам выбирать для себя песни или не соглашался петь то, на чем она настаивала, Эдит бросила его. И так как он ее любил, а также потому, что любил с ней смеяться (с Эдит было так хорошо смеяться!), он чувствовал себя глубоко несчастным. Потом прошло. Он упивался свободой, и наш роман был для него как удар обухом по голове. Страсть отнимает время. Когда поешь каждый вечер, лучше заниматься только своими концертами. Страсть очень мешает работе.

— Итак, вы собрали вещи...

Симона Синьоре. Я собрала совсем маленький узелок. Я причинила большое горе Аллегре, Жюлю, меньше — Катрин, которая была еще слишком мала и привыкла к тому, что я часто отсутствовала. Я нарушила привычки моих друзей: когда меняешь свою жизнь, меняешь и их жизнь тоже. Меня осуждали, но и подбадривали люди, не испытывавшие к Аллегре нежности, которую испытывала я, нежности, которая осталась во мне. Тяжело, жестоко и неприлично — я бы опять употребила это слово — заново устраивать свою жизнь. Все омывается горючими слезами. И надо особенно сильно любить, чтобы ринуться в это удивительное путешествие. Ринуться несмотря ни на что, вопреки всему и вопреки всем...

Когда Жан-Кристоф Аверти[5] приходит к Монтану домой работать, в какой-то момент он непременно оборачивается ко мне и деликатно замечает: «А эту песню он пел, когда ты была «групи»... «Групи», неотвязные поклонницы, следуют за певцами и музыкантами повсюду; обычно это молодые и хорошенькие девушки без определенных занятий — все на одно лицо. Когда я стала «групи» Монтана, он пел в кабаре под названием «Баккара», которого уже давно нет. Здесь, как и в любом другом таком заведении, были обычные клиенты и — «прочие». Я относилась к «прочим»... Монтан готовился к выступлению в подвале, комнате, отгороженной фанерой от кухонных помещений. Декоратор кабаре приклеил на дверь звезду из серебряной бумаги, а внутри развесил разные финтифлюшки. Это была артистическая уборная. Монтан разогревал голос, Кролла разогревал на гитаре пальцы, официанты выкрикивали заказы, а повара переругивались. Поскольку я хотела слушать Ива, а сидеть каждый вечер за столиком было неприлично, у меня была договоренность с барменом. Я ждала за «кулисами» — в кухне. Перед самым началом за мной приходил метрдотель. В темноте я проскальзывала за стойку бара и там, стоя рядом с барменом, изображала «групи». Когда раздавались аплодисменты, мы шепотом сравнивали их с теми, что были накануне.

После спектакля мы провожали Кролла к его «неотвязной поклоннице», ею была «Кроллет», то есть Коллет. Они жили в «Сити Отель» на площади Дофин с тех пор как поженились. Однажды вечером во время войны мы с Бленом и Лорисом стояли на набережной Грандз Огюстен, и я, облокотившись на парапет, пересчитав дома вдоль набережной Орфевр — их было, кажется, шестнадцать, — очень торжественно заявила: «Когда-нибудь я буду жить в одном из этих домов!..» А пока, довезя Кролла до его дома, мы огибали Сите, пересекали Сену и возвращались в Нейи...

В небольшой, изящно обставленной квартире царствовала особа, наводившая на меня ужас. Не могу вспомнить ее имя. Она стирала пыль с белого рояля, немного готовила, часто отвечала на телефонные звонки, вполголоса — в моем присутствии — сообщала Монтану: «Опять мадемуазель Жислен», или: «Что передать мадемуазель Шанталь?» На работу она приходила в шляпе и любила подчеркивать, что это подарок мадам Шоз... «Вы помните, мсье?» Если бы я была «временной» и «приходящей», возможно, мы бы с ней весело и дружески болтали, но поскольку я обосновалась прочно, я ее раздражала. Короче говоря, если уж начинать новую жизнь, я хотела бы ее начать в новой квартире. Монтан тоже. И вот однажды в прекрасный, ну просто распрекрасный день один человек на вопрос, который мы задавали всем: «Нет ли у тебя на примете квартиры?», решив подурачиться, ответил: «Квартиры нет, но есть лавка...» «Очень смешно! И где она находится, эта лавка?» «На набережной Орфевр». Через час дело было сделано. Это была книжная лавка, рядом с рестораном «Поль», ее хозяин оказался моим товарищем по лицею Пастера, которого я не видела десять лет.

Квартира была расположена на антресолях и соединялась с лавкой небольшой внутренней лестницей. А в задней стене лавки была заколоченная дверь, и за нею — две небольшие комнаты, выходящие на площадь Дофин, они принадлежали некоему господину, который вел переговоры о продаже редких книг. Мы обогнули квартал и предложили ему продать нам и это помещение. Он согла-

---

[5]Жан-Кристоф Аверти — режиссер телевидения и кино.

сился. Вот так в один день мы нашли свой «фургон», в котором живем до сих пор. Это было настоящим началом новой жизни. При «фургоне» было все: ведь он стоял одновременно и на набережной Орфевр, и на площади Дофин.

Я забрала Катрин, перестав с этого момента быть дамой, про которую консьержка говорила, едва меня завидев: «А вот проскочила эта особа с третьего этажа; идет навещать свою малышку!» Моя малышка выросла в «фургоне», она играла на лестницах Дворца правосудия с сорванцами, трезвонившими в двери чужих квартир, спала в кроватке, которую раскладывали и складывали у стены со стороны площади Дофин — точно так, как советуют журналы, рассказывающие, как экономнее использовать жилую площадь, когда ее мало. Она готовила свои первые уроки под гитару Кролла, под рояль Боба, контрабас Судье, ударные инструменты Парабоши и голос Монтана. Она понятия не имела об огромных квартирах с мрачными коридорами, в конце которых оказывалась детская, где малыши ждут, когда к ним придут пожелать спокойной ночи. Ей повезло, что она девочка, или, скорее, мне повезло, что я не родила мальчика. Ей еще не было четырех, Монтану было двадцать девять... они полюбили друг друга, это было неизбежно. В «фургоне» теперь жили две «неотвязные поклонницы».

— *Хорошо, маленькая «групи» ходила в школу. А вы? Вернулись на студию?*

Симона Синьоре. Я бывала там все реже. Я уже не была той актрисой, которая, снимаясь в фильме, считала необходимым иметь контракт на следующий. Говорили, что я «пожертвовала карьерой». Никакой жертвы не было. Просто я была достаточно умна, чтобы не жертвовать своей жизнью, и достаточно умна, чтобы не упускать хорошие фильмы, когда мне их предлагали. Это что касается легенды о «жертве»...

Кроме того, я открывала новую для себя страну, страну мюзик-холла, и это стоило всех фильмов... Мне очень нравилось слушать песни, которые предлагали Иву, очень нравилось постигать тайны ремесла, о котором я ничего не знала. Я уже давно научилась читать сценарии. Чтение песни, этого небольшого сценария из трех куплетов, было для меня открытием. Я узнала, что удачная песня должна быть «круглой». Я узнала, что место песни в концерте имеет такое же важное значение, как монтаж в кино. С начала своей карьеры я всегда находилась среди людей кино и могла спорить с ними на равных. И вдруг оказалось, что я живу с человеком, умеющим делать то, чего я делать не умела и чему никогда не научусь. Я была заинтригована, ослеплена и обескуражена.

— *Почему обескуражена?*

Симона Синьоре. В день концерта Монтан приходит в свою уборную задолго до начала. Если он должен выступать в девять, то в семь он в театре. Но уже с шести часов, где бы он ни находился, он уходил в себя. Он был где-то в другом месте и совсем один. Вначале мне было очень трудно это понять. Как будто он вдруг бросил меня. Понадобилось немало времени, прежде чем я поняла, что начиная с шести часов разговаривать с ним не следует. Надо быть рядом, невидимой и, главное, не отвлекаться.

А затем мы приходим в пустой театр. Билетерши стирают пыль, разговаривают о жизни, одна на балконе, вторая в оркестровой яме. Бетонированный подвал, коридор с артистическими уборными, туалеты слегка подтекают. Лишь этот звук нарушает тишину. Я рассказываю вам об уже не существующем театре «Этуаль», где теперь гараж и за кулисами которого я за несколько лет провела больше часов, чем многие артисты, которые пели и танцевали на его сцене или взлетали над ней на трапеции... Потому что выступления Монтана в «Этуаль» шли каждый раз не меньше шести месяцев.

Входим в уборную. На столе письма — от композиторов-любителей. И множество писем от милых дам, не допускающих, что мужчина, бросивший в шесть часов вечера женщину, которую сейчас любит больше всего на свете, не желает знать, какие переживания вызвал его голос в том, что они называли своим «сердцем». Я читала эти письма, испытывая одновременно ревность и гордость — не самые высокие чувства. Среди писем были и очень красивые. Дамы типа Эммы Бовари говорили о литературе. Были и весьма откровенные со столь же откровенными фотографиями... Когда ему писали о его репертуаре, ему это было интересно. Фотографии также интересовали... иногда.

Коридор понемногу оживал, один за другим приходили музыканты, стучали в дверь, заходили, шутили. Это «квадрилья» пришла приветствовать «тореро» перед началом «корриды». Никто не погибнет, поскольку не будет быка, но неудачное представление — это угроза творческой смерти. Когда тореро начинает надевать свой ослепительный костюм — в данном случае коричневый костюм для сцены, — «групи-афисьонада»[6] чувствует себя такой ненужной и лишней (хотя тореро и «квадрилья» ее очень любят), что уходит прогуляться по коридору. Именно это я имела в виду, когда говорила, что чувствовала себя обескураженной, растерянной. Это действительно так до сих пор. Надевая сценический костюм, Монтан вновь остается наедине с самим собой. Пусть он и я впитали в себя все, что эти годы принесли нам обоим, ему и мне. Это ничего не меняет. На сцену он выйдет совсем один. Не случайно Крис Маркер, сделавший фильм о Монтане, назвал его «Одиночество певца на длинные дистанции».

Однажды у меня состоялся необычный разговор с Жаком Брелем. На «Радио-Люксембург» в его распоряжении оказался целый день. Он мог делать все что хотел, и он принялся интервьюировать многих, в том числе и меня. Я очень быстро поняла, что он выбрал меня в основном потому, что я была женой Монтана, а не из-за меня самой. Он задавал мне разные вопросы на разные темы, но в конце я, в свою очередь, задала вопрос ему. Я спросила: «Какой, по вашему мнению, должна быть жена эстрадного певца?» Он ответил: «Такой жены не бывает. Она не существует». «Предположим, что в идеале нашлась одна такая, какой ей следует быть?» Он обрисовал мне ее приблизительно так: «Она должна незримо присутствовать до концерта, быть в зале во время концерта, быть рядом после концерта, но немедленно исчезать, когда в уборную входят люди; она должна быстро-быстро возвращаться домой, готовить ужин, а потом ждать на лестничной площадке прихода дорогого мужа, повторяя: «Браво, браво, сегодня было еще лучше, чем вчера!..» Он был прав, такой жены не бывает. Я была такой только наполовину. Начать с того, что я не возвращалась домой готовить ужин...

Растерянность, которую я испытывала, обогащала меня. Я узнала, что значит переживать за другого, гордиться им. Я сама захотела быть «групи», меня никто не принуждал. У меня была профессия, от которой я решила отказаться: я сделала это из-за любви, но это было к тому же увлекательно и забавно.

— *Почему забавно?*

Симона Синьоре. Потому что мы много смеялись за железобетонными «кулисами» театра «Этуаль», как только кончалась «коррида». В шесть часов вечера Монтан меня бросал, а в четверть двенадцатого он ко мне возвращался. Он возвращался ко мне в тот момент, когда расставался с публикой. Он всех вежливо благодарил, публика кричала: «Еще одну»... Занавес закрывался, снова открывался, в те мгновения, когда занавес был закрыт, он смотрел на меня, он улыбался мне. В зале долго кричали: «Еще одну»... Потом зажигался свет, раздавалось многоголосое «Ооооооо!» Мы шли в артистическую, наступал еще один короткий, труднообъяснимый момент, когда я чувствовала, что мне лучше молчать, если только Ив сам меня о чем-то не спрашивал. А потом наступала разрядка, и начиналось веселье. Понадобилось бы еще несколько сотен страниц, чтобы рассказать, какими бывали вечера после концертов в театре «Этуаль». Уборная превращалась в кабину братьев Маркс[7], о чем очень быстро узнали друзья-артисты, игравшие в других театрах; наскоро разгримировавшись, они устремлялись к нам, чтобы не опоздать и захватить коронную шутку. Если вы мне не верите, спросите у Жозе Артюра, Франсуа Перье, Бернара Блие, Роже Пиго, Сержа Реджани, а также Жака и Пьера Превер — это люди серьезные и достойные доверия.

— *Вы не испытывали неудовлетворения оттого, что не играли?*

Симона Синьоре. Нисколько. Я никогда не чувствовала себя уязвленной оттого, что не играю в период простоя. Зато когда я играю, меня уже ничто не

---

[6]Болельщик на корриде.

[7]Четыре брата Маркс (Харпо, Гручо, Зеппо, Чико) — американские комики и музыкальные эксцентрики, киноактеры.

интересует. А это означает, что если бы я играла непрерывно, меня бы ничто и никто не интересовал. Я пыталась бороться с этой очевидностью, которую я тогда еще не осознала. В течение нескольких дней я снималась в фильме Офюльса[8] «Хоровод», в скетче с Реджани и Жераром Филипом: Филип в нем был гениален, а критика нещадно его ругала. Я снималась, но при этом поглядывала на часы. Снималась я и у Фрэнка Таттла в детективном фильме «Затравленный». Поскольку это был период «Баккара», я ложилась в три часа ночи, вставала в семь, на съемочной площадке зевала и ждала появления Монтана, который заезжал за мной на студию, очень недовольный своей новой ролью «возлюбленного актрисы». Снялась я и в некоем фильме под названием «Свет и тени»[9] в роли пианистки, излечившейся от нервного заболевания и с успехом выступившей с концертом Чайковского.

Советские зрители обожали этот фильм. Возможно, он был единственным, в котором они меня видели к тому времени, когда мы приехали в Москву[10] в 1956 году. В сущности, в этот период я чувствовала себя неудовлетворенной скорее, тогда, когда снималась. И мое сердце, и мои мысли были поглощены другим.

— Разве вы не должны были ехать осенью 1949 года в Америку? Что это за четырехлетний контракт, о котором вы как-то говорили?

Симона Синьоре. После войны американцы поспешили отправить в Европу охотников за талантами — они должны были привлечь в Голливуд всех, кто был способен принести обновление в американское кино. У каждой компании был свой агент. Предложения были одинаковыми: контракт на семь лет. Монтан в 1948 году сам подписал такой контракт с фирмой «Уорнер Бразерз»; очень скоро он обнаружил, что связал себя по рукам и ногам на семь долгих лет, в течение которых он будет служащим с понедельной оплатой, делающим то, что решит за него фирма, возможно, не делающим вообще ничего. Он разорвал контракт, компания возбудила против него процесс, наделавший в Париже немало шума. Монтан отправил в адрес фирмы известную телеграмму, стоившую ему 50 000 старых франков, в которой без обиняков высказал фирме все. По причинам, абсолютно ложным, демагогическим, дело Монтан — Уорнер приняло глупую политико-шовинистическую окраску, что подогревалось прессой. «Монтан говорит американцам «нет» и отказывается от долларов...» Таков был тон газет. Настоящие же причины имели творческое происхождение. Монтан не говорил «нет» ни Америке, ни долларам, он посылал к черту Джека Уорнера так же, как он раньше послал к черту театр «ABC», отказавшийся пригласить перед концертом настройщика рояля.

Я тоже оказалась в поле зрения охотников за талантами. «Деде из Антверпена» очень хорошо прошел в Нью-Йорке, но я упорно отвергала всякую возможность заключения семилетнего эксклюзивного контракта с «Парамаунт», «Метро-Голдвин», а может, и с компанией «20-й век Фокс» — сейчас я уже не помню. Я была не умнее Ива, но я говорила и читала по-английски и, возможно, была лучше осведомлена. Как бы то ни было, Чарли Фелдман, очень известный агент, более упорный, чем другие охотники, сделал мне единственное разумное предложение, которое я приняла. Он предложил мне неэксклюзивный контракт по согласованию с фирмой «Говард Хьюз» на четыре года и на четыре фильма. Тем не менее в Голливуд оченью 1949 года я так и не поехала. Без Монтана меня не заставили бы пройти от Венсенских ворот до Аньерских. Что уж говорить об Америке... Я извинилась, пообещала, что просто откладываю это дело. Господин Хьюз был терпелив, сказал, что подождет... Он действительно ждал меня очень долго. В 1950 году Монтан и я подписали Стокгольмское воззвание... Америка была для нас закрыта.

Перевод с французского Н. Нечаевой

Продолжение следует

---

[8] «Хоровод» — фильм Макса Офюльса (1950).

[9] «Свет и тени» — фильм Анри Калефа (1950).

[10] Симона Синьоре ошибается: в те годы на советских экранах с большим успехом прошла картина «Тереза Ракен» режиссера Марселя Карне (1953).

Татьяна Окуневская

Татьянин день

49

Уже могу ходить по камере и жду, жду встречи с живыми людьми, может быть, кого-то арестовали после меня, может быть, кто-то знает что-нибудь о моей семье, о том, что со мной произошло, происходит: я как упавшая в пропасть, выхода нет, можно только кричать, может быть, кто-нибудь ответит.

Вводят.

Их трое. Здороваюсь. Одна отвечает по-немецки, две других — по-русски, но тоже иностранки. Надежда узнать что-нибудь рухнула. Молодец Соколов, совсем отрезал меня от мира.

Напряжение сняло молоденькое существо, ее кровать стоит против моей, она совсем весело, как не в тюрьме, защебетала.

— Я русская румынка, меня зовут Беатриче, по-русски Нина, мне 21 год, меня сюда доставили самолетом из Бухареста, и фрау Мюллер тоже самолетом, и Нэди тоже самолетом из Праги, а вас?

Встречаюсь глазами с той, которую зовут Нэди, сквозь мученическое выражение больших, серых глаз на меня полыхнуло колючее, холодное. Рассказываю о себе: я артистка театра и больше ничего, Нина перебивает: никто из них никогда в Советском Союзе не был и ничего о нем не знает. Фрау по-русски, кроме нескольких тюремных слов, не понимает ничего, а Нина продолжает лепетать о себе: она работала в Бухаресте официанткой в столовой на нашем советском аэродроме, на мой вопрос, откуда она так хорошо говорит по-русски, ответила, что ее воспитывал русский дедушка, он из Петербурга, а как семья попала в Румынию, она не знает, знает только, что в Бухарест они переехали из Молдавии, кто ее отец, тоже не знает, мама работает в ночном ресторане, Нина у нее седьмой ребенок и все дети от разных отцов, арестовали Нину, вынув из объятий нашего техника с этого же аэродрома, имени которого она уже не помнит, ей ничего не предъявляют, и следователь с ней «болтает ни о чем», она уверена, что скоро будет на свободе и ее пошлют куда-нибудь от нас работать, знает русский, румынский, итальянский, английский, немецкий.

Та, которую зовут Нэди, демонстративно легла лицом к стене, Нина перешла на шепот, а я извинилась и тоже легла. Щелчок ключа.

Ложиться нельзя до отбоя.

Нэди села, повернулась ко мне.

— Сегодня Татьянин день! Поздравляю вас с днем ангела!

Закружилось, сорвалась с места... Что, если в доме нет ни мамы, ни Бориса? Что, если и они арестованы? В голове бьется крик Зайца, когда меня потащили: «Мамочка!» Удариться головой о стену, чтобы раскололась навсегда.

— А вы не знали, что сегодня Татьянин день?

— Нет, я после ареста была в одиночной камере и сбилась со счета.

Нэди опустила глаза на мои ноги, похожие на тесто.

— Стоячий карцер?

— Нет, холодильник.

Какая странная, страшная, ни на что не похожая тюремная жизнь: подъем,

---

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 8 — 11, 1994, № 3.

Татьяна Окуневская.
Слева. В «Вятлаге». 1953

отбой, оправка, прогулка, кипяток с краюхой хлеба и четырьмя кусочками сахара, обед, ужин, отбой, подъем, оправка... жизнь с людьми, связанными с тобой неотступно, ежесекундно.

Немка фрау Мюллер, средних лет, наверное, интересная, теперь зеленая, в смешных огромных опорках от валенок, которые она обменяла здесь на свои туфли, элита немецкого общества, была женой известного профессора, намного старше себя, влюбилась в ассистента профессора намного младше, добилась развода, вышла замуж за ассистента, война — и ассистент оказался в немецких войсках, оккупировавших Чехословакию, там мы их и схватили в какой-то церкви, когда они пытались от нас бежать. Муж фрау сидит здесь же, у них было несколько свиданий, фрау живет этими свиданиями, ничего вокруг не видит, не слышит, счастлива оттого, что муж близко, счастлива, что их вместе поведут на расстрел, самозабвенная, всепоглощающая любовь.

Беатриче-Нина набросилась на меня с разговорами, книг она не читает, ей мучительно скучно, и с ней, как я поняла, ни по-немецки, ни по-русски ни фрау, ни Нэди не разговаривают и теперь она болтает и болтает, Нэди это раздражает и, видимо, мы в этой клетке если не будем считаться друг с другом, то без всяких следователей доведем друг друга до убийства. Я стараюсь Нину перебивать, но это бесполезно — она начинает снова и снова. Слушая ее болтовню, как у нее в детстве болели глазки, потому что она спала с мамой в одной постели и мама заразила ее гонореей, как она уступала маме кровать, когда мама приходила с мужчиной, что у дедушки был брат в России, знаменитый, богатый артист, и этот брат купил для огромной дедушкиной семьи дом в Молдавии, как они переехали в Бухарест — мне почудилось, что где-то когда-то я слышала все это... И всплыл в памяти великий русский артист Щепкин: эта Нина, она же правнучка Щепкина! Спрашиваю фамилию деда — Щепкин! Рассказываю ей, что ее прадед великий русский артист, что прямо из подъезда тюрьмы, вниз по проспекту, ему поставлен памятник.

Странная русская чешка с глазами, каких я никогда не встречала: за холодной, колючей пеленой глубоко внутри теплота, ничего о себе не рассказывает, а как можно рассказать, если мы друг у друга на носу, единственное, что она мне быстро шепнула, когда нас вели на оправку, чтобы я ничего о себе при Нине не рассказывала — Нина дрянь.

Нэди лет около тридцати, интересная молодая женщина, с красивой фигурой, с красивыми ногами, сейчас она тоже зеленая, в цыганской вылинявшей красной кофте, которую она тоже здесь выменяла, лицо славянское, женственна, ко мне холодно присматривается, курит методично, по часам, глубоко затягивается, курит убийственный «Беломор», который как и Борисов «Казбек» пахнет немытыми ногами.

— Извините, что я курю, но я ничего не могу сделать, даже к форточке не разрешают подходить...

Ну, где еще, кроме Лубянки, может возникнуть такой роскошный триумвират: артистократка, проститутка, интеллигентная женщина!

В Нэди есть стойкая порядочность.

Теперь, когда можно ночью спать, я не могу заснуть: Мама арест не переживет, безмолвная, безвольная, безропотно стоящая с передачами у тюремных окошек с самой революции... не хватит у нее душевных сил... а Борис... каким он может быть в тюрьме... Услышала шепот.

— Если вы не будете спать, вы сломаетесь, мысленно, не отрываясь ни на секунду от текста и главное от видения, говорите: один верблюд идет по выжженной пустыне, два верблюда... и так до сна.

Что же Нэди все время будет такой, неужели ничего не скажет о себе, не спросит обо мне?

Когда Нэди днем задремала, Нина быстро рассказала, что Нэди уже пять лет на Лубянке, поэтому ей и разрешают лежать днем и поэтому она получает больничное питание, иначе она давно бы умерла, здесь и год-то мало кто выдерживает, и фрау все это тоже разрешают, потому что и фрау сидит здесь давно.

Кто же эта Нэди? Что же это за человек, могущий выносить пять лет ежедневные пустые щи, перловую кашу, селедочный суп без видимости хотя бы хвоста селедки, жалкие четыре кусочка сахара, краюху хлеба неизвестного происхождения, назы-

ваемую здесь «пайкой», отбои, подъемы, стирку в плевательнице, мытье «параши», прогулки по двадцать минут в вонючем дворе без воздуха или на какой-то крыше, там воздух, но снизу врываются в душу гудки машин, жизнь города, приходишь в камеру со стиснутыми зубами, чтобы не разрыдаться, выносить пять лет мытье в заплесневелом, вонючем подвале за двадцать минут, раз в две недели с пятнадцатиграммовым, тоже вонючим, кусочком мыла, выданным на все эти две недели, а если очередь мыться подходит ночью, ошалело вскакиваешь с постели, и наша камера еще моется по-царски: четыре душа, нас четверо, а в больших камерах к душу можно подойти только на секунду; выносить вереницу проплывающих мимо людей — Нина наверняка не худшая...

Делаю вид, что ничего о Нэди не знаю, пока она не заговорит со мной сама.

Я болею от грязи, от нечистоплотности. Все что есть на Лубянке для чистоты, для личной гигиены — это оправки по пятнадцать минут утром и вечером, за эти пятнадцать минут ты должна успеть постирать ледяной водой без мыла трусы, чулки, сделать все остальное, в камере есть неписаный закон не пользоваться парашей по серьезным делам, иначе все задохнемся, и пока привыкнешь, ожидание оправки доводит до дурноты, и сама знаменитая в русской истории «параша», здесь это алюминиевый бак для выварки белья, и если ты сегодня дежурная «по параше», то все пятнадцать минут уходят на то, чтобы успеть ее помыть. Иногда женщин надзирательниц заменяют мужчины. Нэди говорит, что женщин забирают на обыски, тогда на оправках появляются надзиратели, которые тоже обязаны за нами наблюдать, и обычно если надзиратели не совсем дряни, то делают это мельком, а тут надзиратель, нагло открыв глазок, рассматривает нас на унитазах. Я рванулась к двери, стучать, кричать, Нэди больно схватила меня за руку и оттащила, но глазок закрылся. В камере Нэди сказала мне, что это верный карцер, ничего это не изменит, надо найти ко всему свое отношение. Теперь я учусь у Нэди безразличию ко всей этой орденоносной лубянковской швали.

Перед полетом в Кишинев был просмотр американского фильма, действие которого происходит в тюрьме, в уголовной тюрьме: камера с унитазом, табуретками, чистая постель, горячая вода, во дворе играют в мяч...

Нэди научила меня, как можно в почему-то стоящей здесь маленькой плевательнице стирать белье: замочить его, а на оправке прополоскать. Надзиратели не могут этого не видеть, значит, это узаконенная стирка — издевательство, значит, неспроста стоит эта маленькая плевательница. Мое прогнившее от грязи шерстяное платье не влезает в плевательницу.

Лубянка — это не тупость, даже не садизм, это продуманная система уничтожения человеческой личности.

Забрали Беатриче-Нину, от волнения заснуть невозможно, кого введут в камеру, смогу ли я услышать хоть слово о доме.

Ночью разговаривать нельзя, и Нэди шепчет, что это произойдет сейчас, вот-вот, свято место пусто не бывает, тюрьма лопается от количества людей, и в это время в Москве начинаются аресты.

Щелчок ключа.

Вводят несчастную, пожилую еврейку, откуда-то из местечка под Куйбышевом, доставили самолетом, она совсем растеряна, полужива, ее обвиняют в сионизме, она не знает, что это такое, и я тоже не знаю: ее двоюродный брат, которому сейчас под восемьдесят лет и который родился в Америке, нашел все-таки свою русскую родню и появился у этой женщины после войны один раз, и вот теперь ее терзают, обвиняя в сионизме, кричат, что брат прилетал со специальным заданием.

Теперь я знаю о Нэди все: дед — коннозаводчик, выводил текинских коней, в революцию бежал со своей единственной дочерью в Германию, дочь вышла замуж за немца, появилась на свет Нэди, потом разорение и смерть деда, развод мамы с папой, и маленькая Нэди вместе с мамой оказалась в знаменитой русской колонии под Прагой. Вот откуда у нее такой блистательный русский язык — сочный, образный: у них в гимназии преподавала профессура Петербургского университета, и я впервые услышала мамины волжские выражения «проводить время шаны на маны», а когда мы с Левушкой засыпали за ужином, мама говорила «что калмык душит». Они, эти эмигранты, более русские, чем мы, Нэди похожа на мою

Тосю, та и вовсе вернулась из дикого Китая. Нэди крещена в русской церкви Надеждой.

После окончания гимназии Нэди поступила в медицинский институт, познакомилась с преподавателем Нейгебауэром и вышла за него замуж. Брак был спокойным, состоятельным. У Нейгебауэра была своя зубная клиника в центре Праги на Вацлавской площади, эта клиника и сейчас существует, но я промолчала, чтобы не сделать Нэди больно. Нэди помогала мужу в клинике, война, Нейгебауэр еврей, ему пришлось бежать от немцев, а Нэди опять стала жить с мамой.

И пришла к Нэди любовь: по приходе немцев в Прагу у Нэди начался роман с молодым немецким офицером, она впервые любила, была любима, была счастлива, пришли наши и арестовали ее. Тогда давно на следствии ей сказали, что просто нужно было ее изолировать, и теперь она на Лубянке, в следственной тюрьме вопреки всем законам. Пять лет! Без воздуха, без света, без еды, ее переводят на больничное питание, когда она совсем становится плохой, больничное питание — это через день крутое яйцо и еще через день пятнадцать граммов масла!

Смотрю на нее дремлющую, без кровинки в лице... какой же пламень должен гореть в ее душе, чтобы заставить тело жить, дышать! Даже у тюремных холуев иногда в стекляшках просвечивает уважение к ней, они за эти пять лет успели состариться.

Не знаю, как Нэди смеется, только иногда, когда я ей рассказываю смешные истории и подвиги, мои или Малюшкины в детстве — где-то глубоко под кожей у нее чуть-чуть начинает теплиться улыбка.

Я стараюсь держаться. Чувствую себя плохо, но начала делать гимнастику, форточка маленькая, на окне «намордник», душно, облегчения никакого. Выдумала себе ходьбу по камере, но так, чтобы не раздражать всех своим мельканием.

Не могу понять, зачем здесь эти иностранки, зачем эта старая женщина из местечка, не сошли ли наши правители с ума...

Книги читать не могу, ничего не понимаю, мыслями дома, опять с детьми и опять хожу, хожу, хожу, снимаю Малюшкины бурки, чтобы звук шагов всех не раздражал, и, пока не замерзнут ноги, все хожу... Смешно, в камере, как и у нас в театре, нельзя громко ступать — оказывается, по походке мы, великие преступники, можем узнать друг друга!

Уводят под руки женщину из местечка — мучительно видеть, как ее добивают, она сердечница, существовала на уколах.

Жду.

Перейти на освободившуюся «койку», чтобы быть в ногах у Нэди и иметь возможность разговаривать с ней — нельзя, теперь я с Нэди наискосок и разговаривать приходится через фрау или же стоять в середине камеры и так разговаривать, но у Нэди нет сил долго стоять, а мне так хочется говорить с ней.

Вводят юную девушку, она слышала о моем аресте, но больше не знает ничего, от ужаса она окаменевшая. Ей девятнадцать лет, она невеста знаменитого чемпиона по плаванию Бойченко: пришли и арестовали вместе с друзьями, знакомыми. Бойченко хотел украсть самолет и перелететь границу, а Бойченко не вылезает из-за границы. Посадил всех друг Митя Карелин, еще один цветок в букете стукачей.

Как узнать о Маме? Может быть, она здесь, рядом, погибает... Конечно, правы эти убийцы, не разрешая громко ступать, — я бы узнала Мамины шаги, самые тихие, но наша камера в стороне, мимо нас никого никуда не проводят: коридоры расположены буквой «Т»; когда раскрывается железная дверь на наш этаж, идет длинный коридор с камерами налево и направо, проходя по нему, я слышала несколько раз из-за дверей камер обрывки тихих голосов, здесь не только ступать, но и говорить разрешается только тихо, а кончается коридор поперечным нашим коридором с туалетом в центре и несколькими камерами, но только по одной стороне, по другой идет стена, к тому же наша камера последняя, N 14: стена напротив, стена справа, и остается одна стена в соседнюю тринадцатую камеру, в ней сидят четверо, начала стучать к ним, получила ответный стук, но при здешних надзирателях и слышимости это пытка: еле с перерывами отстучала свою фамилию, не дыша получаю ответ «не может быть» и на этом чуть не попала в карцер. Оказывается, перестукиваться возможно, выстукивая буквы не по алфавиту, а по схеме: четыре буквы в ряду, и надо знать назубок и ряд и число буквы.

Услышать тюрьму можно еще во время утреннего обхода или при вызове на

допрос: на сутки заступает новая смена надзирателей, старший заходит в камеру, и ты можешь сказать, чтобы тебя записали к врачу, к следователю, к начальнику тюрьмы, и когда старший записывает, ты должна назвать имя, отчество, фамилию: дверь камеры открывает старшему надзирательница, но не входит вместе с ним, а остается в коридоре у ключа, оставив чуть-чуть приоткрытой дверь, и, когда они идут в следующую камеру, я могу, подойдя к своей двери, услышать голос, даже слова, даже фразы, конечно, рискуя карцером, потому что одна самая гнусная надзирательница умудряется пока старший в соседней камере, тихонько на минуту подскочить, чтобы поймать, если ты подслушиваешь. Я могу услышать только тринадцатую камеру, но я до шума в голове слушаю весь обход, может быть, из дальних камер что-то долетит. Нэди говорит, что они никогда не посадят мать и дочь близко одну от другой.

Красная площадь.
Фото из архива Музея им. Щусева

Так я услышала старческие, шаркающие мужские шаги, рядом женские и узнала от Нэди, что это сидит бывший министр с дочерью.

Я услышала голос в тринадцатой камере: еще с вечера, как ни обучают надзирателей годами тихо убивать, мгновенно придушивать, бесшумно складывать наши железные кровати — мы услышали, что три кровати вынесли из камеры, а утром я бросилась по своей разработанной системе слушать эту соседнюю камеру... слышу низкий голос с местечковым акцентом, вместо фамилии называющий какой-то номер, требующий немедленно позвонить мужу, чтобы ей принесли диабетическое питание. У меня так изменилось лицо, что Нэди подскочила ко мне.

— Мама??

Откуда я знаю этот голос? Откуда? Этот акцент? Этого не может быть! Голос Жемчужиной! Жены второго человека в государстве, друга Сталина, министра

иностранных дел Молотова: перед моим арестом в какие-то праздники мы с Борисом были приглашены в молотовский особняк на прием, и я впервые увидела его жену Жемчужину, и тогда меня удивил ее акцент... лихорадочно стучу в стену, никакого ответа.

Щелчок ключа в ее камере, значит, на допрос, кидаюсь слушать. Порядок вызова на допрос: все должны встать, старший вперивает глаза в вызываемого, спрашивает фамилию, имя, отчество, год рождения и чревовещает: «На допрос», я пока еще задыхаюсь от необходимости вставать перед этими грязными убийцами в орденах, и опять слышу тот же акцент, и опять вместо фамилии номер. Нэди объяснила, что все большие люди сидят под номерами, чтобы даже надзиратели не знали, кто они.

Среди ночи вносят пятую кровать, вводят женщину чем-то от себя сразу отталкивающую. Внешне она не противна, интеллигентна... но противно, как разговаривает, как ведет себя, с гордостью объявляет:

— Я личный секретарь Полины Семеновны Жемчужиной, я Мельник-Соколинская.

Она здесь случайно! До выяснения каких-то обстоятельств, член партии с пеленок, еврейка, с нами общается, как с врагами народа. Колюче объясняю ей, что враг народа здесь я одна, называю себя, эта девочка еще не успела им стать, а те две иностранки и поэтому могут быть врагами только своих государств и народов.

Нэди сразу сказала: при ней ничего говорить нельзя, ни тем более стучать в стену. К счастью, ее забрали, и Нэди сказала, что «у них» вышла серьезная накладка: Жемчужина и секретарша оказались рядом, через стену.

Нэди говорит, что такого безумия на Лубянке еще не было, всю ночь вносят в камеры кровати.

Я начала изучать повадки надзирательниц, чтобы не попасть в карцер. Какой это материал для психоаналитиков, Фрейд написал бы свою лучшую книгу.

Они дежурят, как в гостиницах, сутки, трое отдыхают, и если мужчины надзиратели рассматривают нас в туалете, но у них сапоги и всегда слышно, когда они подходят к камере, то надзирательницы в мягких тапочках, их не слышно, они тихонько подкрадываются к волчку, чтобы поймать нас на чем-нибудь. Имен мы их не знаем, и я дала им всем клички. Самая отвратительная «ведьма»: лет сорока, высохшая, длинная, с мертвым, серым лицом, с бесстрастными глазами, в которые страшно смотреть, если бы ее лицо ожило, это была бы русская баба, а сейчас это немка, фашистка, матерая волчица, здесь давно, потому что даже здесь нельзя получить столько орденов и медалей в короткий срок, их дают за бесшумное придушивание, а это ведь часто не выпадает. Все они противной до рвоты серо-зеленой раскраски под цвет стен и к праздникам надевают планки с отличиями. Нэди говорит, что все карцеры от «ведьмы», она бесшумно подползает к волчку и, поймав нас на чем-нибудь, мгновенно открывает дверь камеры, чему тоже надо упорно обучаться, если это не врожденный талант. А поймать нас можно на тяжких преступлениях:

преступление N 1 — сидя на постели, закрыть глаза и дремать;

преступление N 2 — Нэди, поймав в рыбном супе косточку, сделала в ней дырку, надергала ниток из полотенца и из какой-то своей тряпочки сшила мне тапочки;

преступление N 3 — можно сэкономить пару листочков туалетной бумаги и обожженной спичкой нарисовать на них карты, и фрау гадает и гадает на мужа; обыски тоже всегда делаются при «ведьме»: врываются в камеру, ставят лицом к стене, разворачивают наши постели, больше разворачивать нечего — «ведьма» не гнушается рыться даже в менструальных тряпках.

Вторую надзирательницу я прозвала «дрянью»: проныра, маленькая, паршивенькая, хитренькая, подленькая, с личиком в кулачок, она как бы наш друг и делает гадости виновато —при ней мы тоже ничего не делаем.

У всех здесь стеклянные глаза, но у этой хуже — оловянные, я ее так и прозвала «оловянные глаза», отупевшая от своей работы, похожая на мокрицу, вялая, полумертвая, ни на что не реагирующая, старше всех, когда она связывает или вставляет кляп, даже рефлекторно на ее лице не двигается ни один мускул, она израсходовалась, ее скоро спишут с почестями, она тяжело ступает, и слышно, когда она подходит к волчку, при ней-то мы и творим свои преступления.

Четвертая «черный глаз»: у нее еще живые нормальные, черные глаза, она еще не высохшая, она здесь недавно, моложе тех, от нее еще веет домом, это причиняет боль, лучше уж те мумии. Она бесхитростно открывает волчок, и в него виден ее черный глаз, а те волчок приоткрывают невидимой для нас щелкой и наблюдают за нами, на нашем волчке остался еле видимый подтек масляной краски и если положение подтека чуть-чуть сдвигается, значит за нами наблюдают, а если долго, значит, кто-то из начальства.

Дни тянутся и бегут. Соколов не вызывает. В просвете намордника все чаще голубое небо, скоро весна.

Мне совсем плохо, теперь меня мучает голод, настоящий, безобразный, считаю минуты до еды, сдерживаю себя, чтобы не броситься за миской, в желудке физическая боль. Читаю книги, в которых едят, пируют, читаю, перечитываю... Георгий Саакадзе, он понимал толк в еде! Сижу с ними на пирах, не пропускаю ни одного блюда, слюна течет, как у павловской собаки, но часы до щей и каши проходят не так мучительно. На Нэдино больничное питание не смотрю, скандалим, она требует, чтобы мы все ели поровну, но у меня еще хватает сил сказать «нет». А от книг мне тоже плохо, их спокойно в руки взять невозможно: прекрасные книги издательства «Academia», и за каждой этой книгой ночной обыск, страдание, они конфискованы при арестах.

Здесь они случайно, кагэбэшники не успели растащить их по домам. Нэди мне рассказала, что рядом, на Кузнецком мосту, во дворе, в подвале, есть магазин для кагэбэшников, в который поступают конфискованные вещи и где кагэбэшники за бесценок скупают хрусталь, ковры, фарфор, картины, книги, цена для видимости, чтобы нельзя было сказать, что это ворованное. Так живет в тюрьме Нэди: при аресте ей разрешили собрать чемодан с вещами, без папирос Нэди жить не может, и потекли ее вещи из чемодана под расписку как бы в этот комиссионный магазин.

Из каких комиссионных магазинов жены следователей носят английские и французские платья, костюмы, из каких комиссионных магазинов у высших кагэбэшников севр, Малявин, книги издательства «Academia».

Щелчок ключа.

Забирают фрау. Нэди взволнована, она говорит, что фрау расстреляют, она слишком много знает о Лубянке, а у меня остановилось сердце, Нэди не понимает, что это может относиться и к ней. Бедная фрау, она сидела за свою любовь, ее держали заложницей мужа, чтобы из него вытягивать жилы. Фрау так и пошла в этих русских опорках умирать за любовь.

Теперь моя кровать на месте кровати фрау, напротив Нэди, теперь можно разговаривать с Нэди. Нэди, разговаривая, может лежать. И на меня обрушилась не только Лубянка, а вся моя страна, Нэди знает все о нас, как если бы все эти годы жила за стенами тюрьмы.

Путано, противно, плохо, сбивчиво, нудно рассказываю ей о себе, о своем деле.

— Вы уже вторая «звезда» в этой камере, здесь сидела Зоя Федорова, и то, что вы рассказываете о себе, в моем мозгу не умещается! Ни в какой другой стране это невозможно! Невероятно вообще! Без всякой вины!..

— Как Зоя! Что она?!

— Я не успела ее узнать, она истерична, она была невменяема, не мылась, не умывалась, не снимала платок с головы, кричала, билась головой о стену, и ее скоро забрали. И еще в нашей камере сидела балерина Большого театра Нина Горская — полная противоположность Зое, она наседка.

— Что это?

— Это люди, которых подсаживают в камеры помочь создать дело: они входят в доверие, вызывают на откровенность и потом все доносят следователю. Горская нагла, спокойна, получала роскошные продуктовые передачи, которые разрешают только за услуги.

— Это же жена моего партнера по фильму «Пархоменко», артиста Чиркова, он племянник Молотова и той самой Жемчужиной, которая сидит рядом в камере.

— От мужа она и получала эти роскошные передачи — такие передачи разрешаются только стукачам, этим воспитанным вашим строем взрослым павликам морозовым! Горская в нашей камере была на отдыхе: моим иностранкам дело созда-

вать не надо было, и она наслаждалась тортами и беконами в ожидании новой жертвы.

По каким законам живет в тюрьме дружба: мы не можем ни спасти друг друга, ни выручить, ни помочь, ни взойти на костер, ни закрыть собой амбразуру, но я знаю, что Бог послал мне дружбу, когда Нэди предлагает закурить свой «Беломор», когда называет фамилии тех людей, которые могут ее спасти, — живая или мертвая, в лагере, на свободе, я должна найти пути к этим людям, доктору Ардайку, город Кливленд, Америка; доктору Кенигу, Германия; Роберту Перри, Нью-Йорк, они должны знать, что Нэди здесь, что она жива, спасти ее.

Нэди лежит лицом к стене, устала, мы долго разговаривали. Резко села.

— Вам надо записаться к Соколову, вы еще похудели! Запишитесь утром у старшего.

— И Соколов вызовет меня?

— Да. Если он вас так долго не вызывает, значит, он следствие закончил, и теперь вы неизвестно сколько будете сидеть до окончания оформления дела, вас вызовут теперь только для подписания окончания дела.

— Так у всех?

— Да.

— Но ведь Соколов знает, что я голодаю, что мне нечего надеть...

— О!!!

Я замолчала.

Опять те же коридоры, та же комната, но все это теперь в дневном свете незнакомое и еще противнее. Соколов выглядит совсем замученным, но любопытство все-таки проскользнуло: какая же я в качестве арестантки.

Ждем с Нэди передачу, последняя возможность узнать о доме.

Обход, слушаю тюрьму, из дальних камер отчаянный душераздирающий крик.

— Где моя дочь! Убийцы! Негодяи! Где моя дочь! Не смейте меня трогать! Не смейте тро...

— Мамочка!!! Я здесь!!! Я жива!!! Ма-моч-ка!!! Ма-а-а

От моего крика вздрогнула тюрьма. Очнулась от боли, во рту кляп, руки вывернуты назад, надо мной дыры ведьминых глаз, надзиратели. Нэди стоит прижавшись к стене с белым лицом, с огромными, наполненными страданием глазами. Развязали, вынули кляп, ушли, камера захлопнулась. Ведьма не отходит от волчка, но с кровати не поднимает.

Последние силы улетели, я пустота, труп. Глаза в глаза, молча вымаливаю у Нэди прощение. Мы обе трупы.

На следующий день выводят из камеры без вещей. Нэди сказала, что такие события решает начальник тюрьмы без следователя — это внутритюремное и это карцер.

Вводят. Полковник. Не страшный и не противный, как все здесь: маленький, пузатенький, немолодой, похож на паучка, вместо пуговиц что-то похожее на глаза, бегает, сердится, но как будто по принадлежности.

— Ну что, выкинула хулиганский номер! За это вас в карцере надо сгноить! Всю тюрьму переполошила! Даже здесь был слышен крик!

Я научилась молчать.

— Что молчите?!

Остановился. Ждет. Молчу.

— И у отца был такой же характер!

Я вздрогнула. Сел. Смотрит в упор.

— И с чего взяла: «Мама! Мама!». Мама, да не ваша, в тюрьме в таком состоянии у всех голоса похожи. Напрасно только силы растратила, здесь их надо беречь, так держалась, а теперь за сутки вон на кого стала похожа! Нет здесь вашей мамы.

Тоже смотрю ему в глаза — правду говорит или утешает, — если утешает, то ведь это тоже невероятно. От прикосновения к человеческому больнее, чем от пыток, он знал, запомнил Папу. Я от всего этого опять на грани. Приказал увести. В карцер не посадил.

Я извиваюсь вьюном, чтобы успокоить Нэди, я выковыряла из мозга все смешные анекдоты, истории: к жене хозяина знаменитой парфюмерной фирмы Коти приходит любовник, в разгар любовных игр влетает бледная горничная — вернулся

муж, и мадам прячет голого возлюбленного в свой женский шкаф. Мадам с мужем ужинают, болтают, и вдруг тихо открывается дверца шкафа, и оттуда вываливается скрюченный, посиневший любовник, шепча: «Скорее, скорее дайте кусочек дерьма понюхать». Какая это радость, когда Нэди смеется! Рассказала про сына моей приятельницы, очаровательного мальчика лет десяти: они летом жили на даче, он бегал босиком, но ноги заставить его отмыть на ночь было мукой, настал день рождения его любимой девочки, он собирал ей цветы, мастерил подарки, пришел, когда все уже были в сборе, все преподнес и громко сказал: «Но ты еще посмотри, как я вымыл ноги». Вспомнила английскую классику: под Лондоном по шоссе мчится машина и на полном ходу врезается в дерево, никого вокруг, тишина, машина таинственно молчит, на обочину спокойно выходит фермер, подходит к

Земляной вал. Жилой дом, угол улицы Чкалова и улицы Карла Маркса. Фото из архива Музея им. Щусева

машине, открывает дверцу шофера, трясет его за колено: «Простите, сэр, а когда нет деревьев, как вы останавливаетесь?»

Щелчок ключа.

Я уже не жду никаких вестей от вводимых и выводимых, но вводят женщину нашего круга, она в вечернем черном платье, в лакированных черных туфлях, интересная, молодая, большая, полная, эдакая русская купчиха — она знает о моем аресте, о семье не знает ничего. Ее забрали после премьеры во МХАТе, она подошла к своей машине, но дюжие руки подхватили ее с двух сторон и бросили в стоявшую за ее машиной машину. Она жена генерала авиации, работающего с маршалом Новиковым.

На первый допрос выплыла величаво, а утром ввели посеревшую, потерянную: у нее пожилой муж и появился молодой любовник, который, оказывается, фотографировал их интимные минуты, и фотографии эти у следователя на столе.

Вот и еще одна начинающаяся карьера Анатолия Колеватова, администратора

театра Вахтангова. Вот еще один душистый цветок в букете...

Как рождается это месиво из человеческой дряни...

Весна, над «намордником» голубое небо, поднимаю глаза, замираю... на намордник голубь! Живой! Настоящий! Кагэбэшный, но живой! Не шевелимся, чтобы не спугнуть, разглядываем, подлетел второй... они воркуют, ласкаются, оказывается, они некрасивые, глазки злые, может быть, они здесь стали такими впандан всей системе, все равно это жизнь, залетевшая в нашу могилу, а иногда в форточку влетает восторженный щебет воробушков, вспомнился мой друг на перилах в Переделкино... какие воробушки симпатичные, хитрые, жизнелюбы, серенькие крохи с черными бусинками глаз, всегда хочется взять их в руки... я, по-моему, тихо схожу с ума... подъем-отбой-подъем, и ничего не меняется, надежда тает... Ощущение от ареста, как будто ты идешь по лесу счастливый, веселый и вдруг сзади тихо, неслышно чьи-то руки начинают тебя душить.

Боль... в левом плече, нестерпимая, еле удерживаюсь от стона, ни лежать, ни сидеть, и только в одном положении, когда руку держишь на весу, боль становится терпимой. Нэди говорит — невралгия. В камере холодно, сыро, я замерзаю в своем протухшем шерстяном платье.

Решилась рассказать Нэди о своем видении Иисуса на лестнице Лубянки, когда меня вели автоматчики.

Не знаю, верующая Нэди или нет, но знаю, что она не фанатичка, иначе дружба наша возникнуть не могла. Нэди оживилась, долго молчала, потом как-то про себя сказала, что я переживу весь этот кошмар.

Рассказала и про родильный дом: мне же не было еще девятнадцати лет, рожать было очень страшно, Митя и Левушка привезли меня в родильный дом и уехали, и я осталась совсем одна, сама с собой, положили меня в предродовую палату, роды еще не начинаются, всю ночь от волнения не спала, только под утро уснула и вижу, нет это был не сон, я же уже была с открытыми глазами, я лежу лицом к противоположной стене, стена выкрашена белой масляной краской, а в изголовье у меня большое окно и солнце, ослепительное солнце, и мороз разукрасил стекла узорами, и узоры эти играют, сияют, дрожат на стене, и в этом сиянии, так же, как на лестнице Лубянки, из глубины медленно идет мне навстречу Иисус, в такой же белой рубахе, подпоясанной веревкой, только лицо покойное, светлое, непостижимое, и одними губами говорит: «Иди, рожай, не бойся, все будет хорошо», — и меня тут же повезли в родильную палату.

Рассказала, как у меня во время следствия от волнений началось кровотечение, и после того, как я несколько часов просидела на стуле, у моих ног появилась струйка крови, Самарин подскочил и так шлепнул сапогом, что кровь попала мне на лицо: «течешь, сука».

Передача разворотила душу, трогаю руками вещи, трусишки Зайца, мамина кофточка, платок, подаренный Трилоки, где же что-нибудь от Бориса... арестован... опять, как в одиночке, падаю в бездну и опять трудно и долго прихожу в себя.

Дождались заказа в тюремном ларьке, на него можно взять из передачи только определенную сумму. Опять скандалим с Нэди: она требует не тратить деньги, неизвестно, что будет впереди, а я заказываю все, что можно заказывать на десять дней.

Набрасываемся на дары: батон, масло, сахар, «Беломор». Приказываю Нэди есть сколько хочется, не раскладывать, не рассчитывать.

Какие там грузинские пиры! Даже не Лукулловы! Вакханалия насыщения! Не выпускаю из рук кусок мыла!

Я могла потерять Нэди совсем, навсегда, без всяких пыток, расстрелов: Нэди побелела, ногти посинели, глаза закатились, ее под руки потащили в санчасть.

Мечусь по камере — если ее заберут в больницу, я могу больше никогда с ней не увидеться.

Нэди ввели только вечером: отравление — оттого, что ее изуродованный желудок не в силах ничего переварить, у нее нет ни желудка, ни печени, есть только воля. Теперь и мне стало плохо, меня тоже вырвало. Печально закончилось наше пиршество. Господи, дай силы Нэди терпеть, не сломаться.

В камере жарко, душно, лето жаркое. Нэди перестала реагировать на проплыва-

ющих мимо нее учительниц, артисток, партийных дам, балерин, от одного этого можно свихнуться даже с нашей психикой. И люди беспринципные, продажные, скользкие... больно, когда вот так, вдруг, видишь свое общество как через лупу.

За эти месяцы в тюрьме, ничтожные по сравнению с Нэдиными пятью годами, ничего уже не хочу, знаю, что выхода отсюда нет, и только вдруг наперекор всему: никому я здесь не нужна... я вернусь домой... От Нэди я свои «состояния» прячу, она умная, тонкая, поэтому мне приходится тоже очень тонко произносить сентенции о том, что мир прекрасен, что все будет хорошо, вытаскивать из памяти смешное, оптимистичное...

Из всех ответов на вопрос: «Что такое жизнь», меня поразил ответ, кажется, грека: «Жизнь — это ожидание жизни», вот и ждем ее, сидя в камере на кроватях, и поскольку закрывать глаза нельзя, ждем с открытыми глазами, я научилась думать с открытыми глазами... Нэди выкурила свой «Беломор» и лежит лицом к стене... Смогу ли я дойти до этих троих, которые могут спасти Нэди... а если я сама не выйду... еще об этих троих знает только Жанна, ее я тоже должна найти, когда буду в лагере, и рассказать ей все о Нэди...

О Жанне Нэди говорит как о порядочном человеке, друге, Жанна полуфранцуженка, дочь старого большевика, еврея, который, будучи на работе в Париже в торгпредстве, позволил себе жениться на француженке с монастырским образованием, от этой взрывчатой смеси родились Жанна и младшая Жанетта. В тридцать седьмом году отца отозвали в Москву и, как теперь стало известно, всех отозванных тут же арестовывали, уцелели только те, которые не вернулись, но по какой-то странной случайности отца не арестовали, а только выслали за 100 километров от Москвы, и оказался папа вместе с тремя «особями женского полу», ни слова не говорящими по-русски, в городе Угличе. Жанна уже сдала экзамены в Сорбонну, но папа решил, что МГУ лучше, чем Сорбонна, и увез девочек с собой, а их из-за незнания русского языка посадили опять за парту. Жанне все-таки удалось поступить на медфак, который она окончила в войну, и, став в институте несмотря ни на что пламенной комсомолкой, ушла добровольцем на фронт, по возвращении в Москву Жанну взял к себе в клинику знаменитый кардиолог, хирург профессор Бакулев, но теперь Жанна должна была кормить семью: папа и мама не добились возвращения из ссылки, стали стариками, Жанетта осталась без образования, и они обе работали во французском посольстве переводчицами. Арест. Шпионаж.

Щелчок ключа.

Старший ткнул в меня пальцем — «на допрос».

Лихорадочно надеваю полученный в передаче «выходной туалет»: моя любимая белая кофточка, сшитая в Вене, и черная юбка, волосы подвязала тряпочкой. Нэди взволнованно зашептала:

— Держите язык за зубами, что бы ни было.

Коридоры, но не те — мои, а к Абакумову, куда-то запрятанная надежда зазвенела — домой.

Ковры, люстры, тот же знакомый шкаф, за ним дверь, не глядя вижу на столе пирожные, фрукты, еще что-то, Абакумов, как всегда, холеный, загоревший, видимо, из отпуска, сажает на то же место, внимательно, нагло рассматривает.

— Гм... вам тюрьма к лицу, вы похорошели.

Молчу.

— Скажите, а Горбатов действительно вас так любит, я читал его стихи в вашем деле.

— Вам об этом надо спросить у Горбатова.

— Ну зачем же беспокоить человека!

...Борис дома, не арестован...

— А этот генерал Джурич, он тоже был в вас влюблен?

— Это мой поклонник по искусству.

— А кто еще из югославских генералов у вас бывал?

...в деле обо всем этом написано, зачем он спрашивает...

— Почти все учившиеся у нас в Академии.

...это опять не допрос... болтовня...

— А о чем вы разговаривали с маршалом во время танца?

— Просто светская беседа.

— Почему вы такая не женственная, не мягкая, будь у вас другой характер, и судьба ваша сложилась бы по-другому...

— Возможно, но я такая, какая есть.

— Ну, это же неверно. Вы можете быть и другой...

...в его тоне появилось то, противное, что появляется у мужчин... сдаться... решиться... спастись...

— Другой я быть не могу.

— Я хочу побаловать вас лакомствами...

— Я отвыкла от них.

...он чего-то боится... он нерешителен...

Приказал увести.

В камеру приплелась без сил, Нэди впилась в меня, губами спросила: «Абакумов?»... Когда после отбоя все заснули, услышала шепот Нэди.

— Может быть, все-таки подумаем? Может быть, спастись?

— Не могу. Смогу, когда будет петля на шее.

Щелчок ключа.

Вводят маленькую, сгорбленную старуху, она в испуге остановилась: мы не успели снять с глаз тряпки, которыми завязываем на ночь глаза от круглосуточного света. Здороваемся, ответа нет.

— Я академик Лина Соломоновна Штерн.

Постель постелить себе не может, пришлось встать помочь ей.

Утром не поздоровалась, постель не застелила, ни о чем не спрашивает, вообще просто не разговаривает с нами. Незаметно разглядываем ее, я впервые вижу живую женщину академика... очень некрасивая, не представляю, чтобы какой-нибудь мужчина мог лечь с ней в постель бескорыстно, да и корыстно тоже, спокойна, акцент, как у Жемчужиной, увели на допрос.

Привели с допроса, также спокойна, даже нагла, на нас не реагирует, как будто нас в камере нет, постель так и не убрала. По распоряжению свыше надзиратели обходятся с ней мягко, ей разрешено спать и лежать, когда она хочет, допросы только днем, внеочередной, неограниченный ларек. Набрала все, что хотелось, разбросала продукты на столе, все время что-нибудь жует, нам даже из вежливости не предлагает, сидим, глотаем слюну — глаза не закроешь, к стенке лицом не встанешь. Бедная наша купчиха, ей еще не разрешили ларек, и она голодает, вечернее платье повисло на ней — делимся с ней чем возможно. В камере стало тяжко, Штерн вызывает ненависть.

В довершение открывается камера, и Штерн вносят продуктовую передачу! Мы замерли, а она дрожащими руками жадно роется в шоколаде, икре, пирожных... Я начала свое великое хождение по камере, Нэди, как всегда, делает вид, что не замечает поведения Штерн.

И вдруг Штерн собирает ларьковые продукты и выбрасывает в парашу... Я бросилась между Нэди и Штерн: Нэди с гневным, гордым лицом страшно, медленно, тихо заговорила.

— Вы животное, античеловек, здесь в камере с вами люди, и мы заставим вас вести себя, как человек!

Штерн нагло, не мигая, смотрит Нэди в лицо.

— Я одна здесь человек! Продукты мои! Что хочу, то с ними и делаю!

Мы могли ее убить. Камера мгновенно открылась, и Штерн увели. Такие переживания уносят последние силы.

Здесь по глазам, по повадкам узнают стукачей, предателей, от сердца к сердцу тайны и события тюрьмы, если в тюрьме истерика, оборванная кляпом, вся сжимаешься, как будто это с тобой, с твоим близким, здесь ничего нельзя скрыть, спрятать, невозможно обмануть, ты весь, как на ладони, здесь сразу глаз в глаз виден человек — гнилое, гадкое, подлое. Головой понимаешь, что тюрьма поднимает темные инстинкты, что надо быть снисходительной, иначе горе становится невыносимым, да и сама можешь превратиться черт знает в кого! Но сердцем!

В довершение ко всему, как назло, у Штерн от обжорства начался понос, в камере стало невыносимо. Иногда, в виде исключения, выпускают вне оправки в туалет, и Штерн выпускают, но надо постучать в дверь, попроситься у надзирателя, надзиратель идет спрашивать у старшего, Штерн не выдерживает, а потом ни

постирать трико, ни помыться не может, она грязнуха, ничего делать не умеет.

Не могу больше смотреть на Штерн, мне до боли, до крика жалко ее, ну плохой человек, ну плохой, но она такая старенькая, жалкая, беспомощная, и ее начали добивать: допросы стали ночными, ее приводят под руки, днем спать не дают, продукты выбросили под предлогом порчи, даже шоколад, все пошло по системе, в туалет выпускать перестали, а она такая маленькая и слабенькая, что не может удержаться, падает в парашу... И я решилась: держу ее над парашей, застирываю ее трико, пару раз вырвало, но на душе стало легче.

Наконец она со мной заговорила.

— Следователь кричит на меня, что я жидовка и старая блядь, что это такое?

Пытаюсь объяснить ей, она перебивает:

Площадь Маяковского. Вид на угол улицы Горького и Садовой-Триумфальной. Фото из архива Музея им. Щусева

— Но ведь я же невинная девушка!

И смешно и жутко — она может на допросах сказать все что угодно.

Привели с допроса.

— Я подтвердила фразу Жемчужиной, у нас была очная ставка.

— Какую?

— А когда мы сидели в комнате, из которой выходил почетный караул к гробу Михоэлса, вошла Жемчужина и, снимая повязку, сказала: «Они еще нам заплатят за это убийство».

Я застонала:

— Что же вы делаете, вы же губите людей, вы же помогаете КГБ создавать дело.

— А если я не буду говорить, то меня посадят.

— Так вы же уже сидите! Не тяните за собой других! Отсюда, если вы арестованы, выхода нет! Вы должны это понять...

С тупостью, с трусостью, не слушая меня, она твердит:

— Я никогда никому из них ничего не отвечала! Не отвечала! И Жемчужиной тоже! Я молчала! Я ни в чем не виновата!

Пытаюсь убедить ее говорить на следствии, что она ничего не помнит, что раньше говорила от страха.

Растерянная лягушка прыгает задом, но ведь Штерн трусливо, гадко защищается.

После допроса Штерн сказала мне, что теперь у нее была очная ставка с артистом Зускиным, которого привезли из сумасшедшего дома, он молол всякую ерунду, а теперь ее заставляют подписывать этот протокол. Очная ставка с поэтом Перецем Маркишем...

Та еврейка из-под Куйбышева... больной старик министр с дочерью... секретарша Жемчужиной... сама Жемчужина... Штерн, Перец Маркиш... Зускин... прием у посла Израиля Голды Меир перед моим арестом, на котором открыто говорили, что Михоэлс не попал под машину, а специально убит этой машиной... начавшаяся кампания борьбы с космополитизмом, а по-русски значит — очередной антисемитский поход. У Бориса с Костей был об этом разговор. Все арестованные члены Еврейского антифашистского комитета, созданного Михоэлсом во время войны.

Рассказываю Нэди о своей догадке, она понять этого не может, считает, что такой процесс это — международный скандал, но впервые видит, чтобы Жемчужина и Штерн — подельщики, — сидели в соседних камерах, значит, тюрьма забита до отказа. И как будто нас подслушали — Штерн забирают.

У новенькой молча по лицу льются слезы, и — глаза, какие у всех у нас глаза, никакой великий, гениальный артист, художник не сможет их изобразить... смятение, ужас, беспомощность, недоумение, отчаяние, растерянность, непонимание...

Это сестра генерала Крюкова, друга и военного соратника маршала Жукова, мужа певицы Лидии Андреевны Руслановой...

Безумный мир! Поверить невозможно! Маршал Жуков направлен в Одесский военный округ простым командующим! К генералу Крюкову ворвались, сорвали с фронтового генерала погоны! Лидию Андреевну тоже арестовали! Это полководцы, которые спасли от фашизма Россию! Мир! Это народные герои! Это не Сталин, играющий мудреца с неумным лицом, это не Жемчужины-Молотовы из цековской мафии со своими законами джунглей!

Крюкову арестовали в больнице, у нее рак лимфатических желез, нужны были две операции, сделали первую и положили на вторую, ворвались эти так называемые полковники, мразь человеческая, и схватили ее чуть ли не с операционного стола!

— Убийцы! Убийцы!

Нэди зажала мне рот, мгновенно повернула Крюкову спиной к двери, а мы с Нэди к двери лицом, улыбаемся, как будто Крюкова рассказывает, что-то смешное, а Крюкова, захлебываясь слезами, рассказывает как ее забирали, что ее старший сын двадцати лет проходит службу у маршала Жукова в Одессе и что и его теперь заберут. Крюкова симпатичная, открытая женщина, с добрым лицом, совсем простая, растит детей, зачем ее нужно было срывать со смертного одра?! Как сдержать себя, как не броситься на дверь, не кричать, не биться.

На Крюкову смотреть — сердце разрывается, она умоляет начальника санчасти сделать ей вторую операцию, ей надо жить для детей. Операций они в следственной тюрьме не делают, но делают уколы, которыми даже безнадежных раковых больных могут продержать до конца следствия, что это — испытание лекарств на арестованных? Я видела начальника санчасти, нас выводили на прогулку, а он не успел спрятаться за дверь: полковник, красавец, похож на Тайрона Пауэра, с бесовским огнем в глазах, лицо садиста без конца, без края, ничего человеческого.

Ночью проснулись от тихого голоса Крюковой.

— Положите меня на пол.

Я не знала, что простые люди так умирают.

Ворвались с носилками, и Крюкову унесли.

День для самоубийства замечательный, сутки моросит дождь, темно, как ночью, наши стены стали совсем могильными...

Нигде, кроме советских тюрем, не ждут так «Первое мая» и «Седьмое ноября» — в эти праздники вместо перловой каши — винегрет... Я держусь из-за Нэди...

Нэди из-за меня. Наверное, дружба выше любви... Мне Бог дарует и любовь, и дружбу с отчаянным концом: у меня нет власти удержать любовь и дружбу. Они уплывают из моих рук, как видение... дивное видение...

Как меня заберут из камеры... по прогнозам Нэди скоро, должны вызвать для подписания дела. Где взять душевные силы, чтобы оставить Нэди в этой живой могиле, без слез, без отчаяния, без стона, не убить ее и не умереть самой... Как-то Нэди попросила меня рассказать про солнце, про луну, про землю, про ветер, развевающий волосы! В обморочном состоянии, смеясь, я начала рассказывать, мне легче было бы броситься на амбразуру.

Щелчок ключа.

Вводят пожилую женщину, удивительную: Ольга Георгиевна Гребнер, жена сценариста Гребнера. Ее привезли из лагеря на Лубянку за вторым сроком: спокойная, сильная духом, совсем больная. Она еще в лагере слышала, что арестовали Русланову, Зою Федорову, меня.

Ольга Георгиевна по-матерински, вразумительно рассказала мне все о лагере: что меня там ждет: чего надо избегать, чего бояться, как вести себя...

Щелчок ключа.

Соколова, после моей просьбы о передаче, я не видела. На столике мое дело: акты об изъятии при обыске; подписанные мной протоколы и вдруг справка: Папа обвиняется по статье 58.10... обвиняется, значит, приговора не было, значит Папу или замучили, или он покончил с собой! Душно. Подскочил Соколов, вырвал из папки справку.

— Кто это сдуру ее сюда подшил!

Теперь это конец и для меня.

Нэди протянула красивые мужские носки.

— Мой подарок на дорогу, может, круто придется...

Эти носки на нее надел ее любимый, у Нэди замерзли ноги, он снял с себя эти носки и надел на Нэди.

Щелчок ключа.

Камера открылась в последний раз.

— На выход с вещами.

— Нэди... алмазы в небе... ветер валит... с ног... потерпите... я ведь... остаюсь с вами... здесь... потерпите... немножко...

50

Из камеры вышла сама, за дверью подхватил старший.

Во дворе фургон «Хлеб» набит до отказа, в кабине, в которой меня везли в Лефортово одну, нас стоит пять человек, меня что-то спрашивают, я понимаю только, что, как рассказала Гребнер, это уже на чтение приговора и в этап.

Фургон остановился, крики надзирателей, открыли фургон.

— Выходи по одному.

Шагнула и остановилась: да, конечно, это Бутырская тюрьма, моя Лесная улица, на которой я выросла, бегала в школу и из школы мимо этой тюрьмы со своими мальчишками и однажды, узнав, что часовня в конце тюремной ограды вовсе не часовня, а мертвецкая, постановили посмотреть, что это на самом деле! Окно оказалось высоко, я на правах вождя полезла первой, зацепиться совсем было не за что, и я полезла по плечам и спинам моих мальчиков. Заглянула и плашмя упала на землю: это действительно была маленькая часовня, в середине стояла деревенская лавка, и на ней лицом ко мне лежал голый мужчина с открытыми глазами и с разрезанным животом. Пришлось все рассказать Папе, потому что у меня случилось нервное расстройство и я не могла войти не только в темноту, но даже днем в свой подъезд, и меня всегда встречали или Папа, или Баби, или Мама, и я долго пила отвратительную микстуру... а еще зимой: я маленькая, совсем крохотуля, закутанная и перевязанная крест-накрест теплым платком, держу Маму за руку, а Мама вот у этого окошка, да, именно у этого окошка передает узелок... значит, Папа... значит, Папа здесь тоже сидел... тогда... давно...

Вводят в совсем маленькую камеру, где-то наверху тюрьмы, в ней молодая женщина

с лицом иудейской красавицы. Узнала меня и в слезах бросилась на шею: Даша Фефер, сестра еврейского поэта Фефера. Я тогда на Лубянке правильно догадалась, что это гнусное дело о Еврейском антифашистском комитете.

Щелчок ключа.

Я опять в фургоне. Одна. Опять Лубянка.

...Домой! Все выяснилось!

Вводят на наш этаж. Подводят к нашему поперечному коридору. Направо наша четырнадцатая камера... сердце бешено колотится, до Нэди несколько шагов... поворачивают налево.

В камере четыре женщины... узнали меня, но демонстративно не общаются... наверное, или партийные дамы, или партийные жены.

Слушаю оправку... тринадцатая камера... шаги одной женщины... Жемчужина... четырнадцатая... шаги Нэди! Кричать! Биться в дверь! Не смею. Не имею права. Нэди ничего не поймет, будет мучиться.

Когда троих увели на допрос, четвертая, самая симпатичная, сказала, что они жены партийного руководства Ленинграда, их посадили вслед за мужьями и привезли в Москву.

Четыре дня ожидания. Ведут на допрос. Абакумовские коридоры! Все выяснилось! Все выяснилось!

Абакумов свеж, выбрит, благоухает, но не за столом, как в те разы, а встречает меня почти у двери, и стул мой стоит как-то странно, непривычно: этот длинный стол для заседаний кончается, и мой стул поставлен у одного угла стола, а у другого стоит Абакумов, и за ним в стене что-то похожее на задрапированный камин.

— Расскажите о приеме у маршала с самого начала.

Подходит ближе, смотрит не отрываясь... я схожу с ума: мне чудится, что он меня боится... вдруг приказывает увести...

Щелчок ключа.

— На выход с вещами.

Я опять в Бутырской тюрьме.

Огромная камера или, может быть, я отвыкла за год от пространства. Двухэтажные нары забиты людьми — человек сто. Ко мне бросились женщины за утешением, за надеждой, а я не могу найти для них слов, я Маугли, я тропический дикарь, я отвыкла от людей, мне странно, что столько людей может быть одновременно. Девочки, старухи, ровесницы.

Девочка с огромными, наполненными ужасом глазами, дочь секретаря ЦК комсомола Косарева, расстрелянного в тридцать седьмом году; еще две сестрички, дочери какого-то министра, тоже расстрелянного в тридцать седьмом году: младшую взяли прямо из десятого класса, у старшей грудной ребенок, и ее уводят из камеры кормить ребенка грудью; молодая женщина, рыдая, рассказывает, что она смолянка, муж офицер, погиб в войну, она была портнихой в военном ателье, шила мундиры, не смогла бежать с тремя детьми от немцев, и вся ее вина в том, что она осталась работать в этом же ателье и шила мундиры для немецких офицеров, ее арестовали, привезли в Москву, обвиняют в шпионаже, она выдержала все следствие, доказывая, что не знает немецкого языка, никаких вознаграждений от клиентов не получала, никаких благ не имела, работала, чтобы спасти детей от голода, но в камеру посадили женщину приветливую, проявившую к ней сочувствие, и она ей рассказала, что выучила немецкий язык и выжила только потому, что получала вознаграждение за отлично сшитые мундиры. Женщина оказалась балериной Ниной Горской, и, когда здесь, в Бутырках, всех вели по коридору, смолянка увидела ее, бросилась к ней и начала ее бить, ее оторвали, посадили в карцер, в котором она отсидела трое суток. Вот тебе и селяви! Еще один цветок в букете.

Гребнер рассказала мне, что по моей статье полагается от пяти до десяти лет. Не могу представить! Пять лет! Не могу.

Через двое суток нас, человек десять выходят из камеры без вещей, развели по боксам, слышно, как по одной куда-то уводят и оттуда, откуда-то, приглушенно долетают то крики, то рыдания... Бррр как страшно.

Увели из соседнего бокса, моя очередь... конечно, это на чтение приговора.

Вводят в маленькую комнату, и я чуть не рассмеялась: передо мной смешной, нарочный урод, таких не бывает даже в плохом театре, я никогда таких не видела, совершенно не страшный, огромный, толстый, и как будто на нем маска: глаза как бусинки, большущий нос, большущий рот, большущие щеки, губы как сосиски, и голос, ну, невозможно не расхохотаться —высокий дискант. Может быть, это игра какая-нибудь... а он длинно: «Именем советс... социал... 10 лет исправительно-трудовых лагерей», — приросла к полу.

Камера рыдает, тихо плачет, причитает.

Сегодня Рождество Христово. Нэди верующая.

31 декабря. Новый год! Просят меня пойти попросить надзирателя, как-нибудь дать знать, когда часы начнут отбивать двенадцать.

Жаль надзирательница — с женщинами труднее. Прошу ее как бы нечаянно ударить ключом по двери, молча меня выслушивает и молча захлопывает перед лицом дверь.

Мысли, чувства раздирают людей, лежащих молча с открытыми глазами на нарах.

И я решаюсь: вымыли пол, налили в железные кружки воду, надели все лучшее что есть, легли и ждем, тишина...

Внутри начали отбивать часы... один... два... и тут же удар ключа о дверь... подлый, профессиональный, как бы скользнувший по двери нечаянно, и я шепотом заговорила:

— Этот год будет для нас спасением! Мы все будем дома! Мужества вам! Силы! Спокойствия!

Только бы не разрыдаться самой, я ведь взяла со всех клятву: ни единой слезы не проронить, чтобы праздник не стал великим плачем и нас всех не передушили бы.

— С Новым годом!

Подняли кружки, в полутьме вижу, как в кружки молча капают слезы.

С Новым годом, Нэди! С новым годом, Мамуля! Зайчишка! Наташенька! Борис! Где вы? Как вы? Что сейчас делаете? Я ведь так близко от вас, к нашему дому можно дойти пешком! Братец мой дорогой! Пусть Новый год у тебя будет лучше этого! Не мучайся, не страдай обо мне! Папа! Баби! Может быть, теперь-то, наконец, я встречусь с вами!

Шепотом читаю стихи, шепотом пою, надзирательницу заворожили Лермонтов, Вертинский, даже не стучит ключом, когда я читаю «Товарищ, верь, взойдет она, звезда пленительного счастья, Россия вспрянет ото сна, и на обломках самовластья напишут н-а-ш-и имена», слушает... и потихоньку, как в детстве, всхлипывая, все впали в сон...

— Всем на выход с вещами.

Этап. Выводят во двор. Мороз. Темень. Я в трусишках и нейлоновых чулках, почему-то обещанной Соколовым передачи с теплыми вещами я не получила.

Набили в воронки. Двинулись, воронок остановился у светофора, веселая, хмельная компания постучала в нашу стенку и, смеясь, хором прокричала: «С Новым годом!».

Прощай, моя Москва.

Расчета еще нет, ведут по каким-то рельсам, подводят к составу и набивают нами вагоны.

Купе зарешечены, проход между полками забит щитом, нас боком по шесть человек укладывают внизу и столько же на верхние полки, переворачиваемся по команде с одного бока на другой, когда тело занемеет... едем... едем... два раза было светло, значит, было два дня. Несколько раз останавливались, и тогда, как в воронке у светофора, врывается жизнь, человеческие голоса, смех... нас разделяет стенка вагона...

За нами наблюдают совсем не такие как надзиратели, эти почти мальчики и явно военные, наблюдаю за нами: у них, наверное, в конце вагона купе, в котором они спят, курят — оттуда тянет дымом, едят. Запахи еды, к счастью, не доходят, нам выдали по половине ржавой, высохшей селедки и по буханке хлеба, которые мы тут же съели и истекаем голодной слюной. А что же они едят?.. Неужели у них, как в войну, налажены полевые кухни? Они сменяются, видимо, через три часа, ходят по коридору и разглядывают нас с любопытством зверенышей.

Эти меня не узнают, они, наверное, вообще еще никогда не видели «кина» — это не рабочие парни, они деревенские, они должны быть очень довольны этой своей жизнью — в деревне у них жизнь скотская, без света, без дорог, отрезаны даже от соседних деревень, полуголодные, в грязи и только что не в холоде, потому что спят в избе вместе со скотиной, и уж, конечно, без «кина», иногда они забываются и нарушают указ: отвечают на вопросы и даже разговаривают, от них мы узнали, что нас везут в Свердловскую пересылку, а куда дальше, или молчат, или сами не знают.

Неужели Колыма?!

Как с ними заговорить? Как бросить прямо из окна вагона хотя бы записку, что я жива? Тогда же от Левушки пришел этот прямоугольничек... все время бьется в мозгу, как будто я еще вчера стояла у лубянских окошек в надежде узнать что-нибудь о Папе, о Баби, но мне же было двадцать три года, а Зайцу шестнадцать, и Мама ее не пустит, сама Мама ничего не может. Борис?.. Борис... все-таки не пойдет.

— На выход с вещами.

Спрыгнула с подножки в снег и глубоко вдохнула морозный воздух, и дышу, дышу, оказывается, без воздуха еще хуже, чем без хлеба, но он такой морозный, что носом вдохнуть невозможно, глотаю его ртом, цепенею от всего, что вокруг: тьма кромешная, прожектора, собаки рядом, воочию страшные волкодавы, натасканные на человеческое мясо, рычат, рвутся, автоматчики их еле удерживают, нас тысячи, огромный состав выплюнул нас на снег, крики, брань, нас соединяют по три человека и гонят между рельсами по шпалам, двинулась огромная, тяжело дышащая лента...

— Ш-а-г вле-во, ш-а-г впра-во, стре-ля-ем!

Когда я смотрю талантливые, замечательные фильмы, я задыхаюсь от зависти, оттого, что я так не смогу, но когда я смотрю плохие фильмы, я всегда вижу, как бы я их сняла —снять этот ужас в ночи может только гений, но если даже снять просто фильм — в зрительном зале начнется невероятное, а если талантливо, то в экран будут стрелять, леденеть от ужаса, и только один художник сможет передать все это: безумец, английский гений Роберт Датт, только он своим больным мозгом мог бы создать картину этой сатанинской пляски.

Я, наверное, отморозила ноги и руки, я их не слышу, они, как культи. Сколько идем, не знаю. Как хорошо, что Нэди сидит в камере, иностранке всего этого не перенести, и как смешна ее просьба рассказать Жанне, что она, Нэди, жива, здорова! Где же найти в этих тысячах, а может быть, и миллионах, этот живой маленький комочек — Жанну?!

51

Тюрьма огромная, старая, гнилая, грязная, холодная, похожа на Тауэр.

Какие-то добрые люди отогрели руки и ноги. Камера, как в Бутырках, огромная, нары тоже двухэтажные, набиты до отказа, и я оказалась на каменном полу у параши.

И вот, наконец, вижу блатных — всех возрастов, всех расцветок, многих из них посадили недавно, и они видели мои фильмы, они не могут поверить, что это я, и что-то в них от удивления происходит: шепчутся, смотрят на меня, как в зверинце на невиданное, невероятное тропическое животное, копошатся, что-то перекладывают и наконец приглашают на нары. Брезгливо. В поезде со своими интеллигентками, дышащими мне в затылок, даже в голову не приходила брезгливость, а у многих из этих и сифилис, и туберкулез, и дышать-то они будут в лицо! Обидеть их не могу, и сама взгромоздиться без рук, без ног на верхние нары тоже не могу — помогли. Командует всем довольно интересная, с умным лицом, матерая женщина лет тридцати пяти, и она сразу подтащила меня к подоконнику: стены, оказывается, толщенные и широкий подоконник на уровне наших верхних нар, исписанный фамилиями. Она показывает чем-то вдавленную фамилию: «Лидия Русланова».

— Это правда?

— Да.
— Сейчас мы напишем и вашу.
Какое странное постыдное чувство: оттого, что здесь была Лидия Андреевна, на душе легче, я не одинока в этом ужасе.
Ольга Георгиевна Гребнер рассказывала, что блатные любят искусство, и, если им что-нибудь читать или рассказывать, можно обрести с ними почти нормальные человеческие отношения, и неужели они настолько человечны, что, видя мое состояние, никто из них даже не заикнулся об этом. Блатные здесь, как дома, и уже выяснили, что следующая пересылка в Петропавловске-Казахском, а потом какой-то Джезказган, о котором они ничего не знают, кроме того, что там пустыня.
Мне что-то совсем нехорошо. То ли заснула, то ли впала в беспамятство, мои соседи вызвали врача, видимо, очень высокая температура.
Я тяжело заболела, в больницу почему-то не забирают, и только когда я, как и на Лубянке, отказалась пить лекарства, медсестра мне шепнула, чтобы я обязательно пила, потому что у меня воспаление легких и без лекарств я погибну...
Какая дивная страна Австралия... у них шьют такие теплые... такие красивые шубки... из цигейки... лежу в этой шубке, не раздеваясь... она ярко-голубая... очень красивая... даже в Москве на нее засматривались... мои интеллигентки сказали мне, что блатные позвали меня наверх, чтобы снять с меня эту шубку... а эти мои новые знакомые волнуются за меня, они знают, что в пересыльных тюрьмах не оставляют тяжело больных, чтобы не было покойников, поэтому меня и не кладут в больницу... скорей бы этап... здесь не выживу...
В вагон внесли на носилках и прислонили к стенке. Как замечательно, что я заболела: многие обриты наголо и выбриты интимные места. Я этого избежала из-за высокой температуры и потому, что сама не смогла бы дойти до этого лобного места. Даже от рассказа стало плохо: раздевают догола и бреют мужчины, это еще отвратительнее, чем обыск на Лубянке, это хуже воспаления легких, этого позора, унижения я не выдержала бы, билась, кусалась, дралась, меня связали бы и бросили в ледяной карцер...
И встреча: начали выводить на этап, меня несут на носилках, женщин ведут цепочкой, а рядом также ведут мужчин, между нами решетка. Изумленный мужской вскрик:
— Танечка?!!!
Открываю глаза... передо мной прекрасные, такие знакомые глаза из детства, школьный друг, мальчишка, с которым вместе выросли, мой первый поцелуй, играли в фантики, потом пути разошлись... и вот сошлись! Он схватился за решетку, его отрывают... он внук профессора Кисель-Загорянского. Не знаю, как выглядим мы, но мужчины такие страшные, такие несчастные.
Очнулась в Петропавловской пересылке, тормошат, всовывают в руки горячую картошку, я сразу пришла в себя от этого забытого запаха! Никогда ничего более вкусного не едала. Оказывается, всем предложили выйти на работу, а в награду —горячая картошка, и мои блатные друзья принесли мне. Больше я их не увижу, их забрали на этап — низкий поклон вам до земли — не за картошку, не за фамилию, выдавленную на подоконнике Свердловской пересылки, не за то, что не попросили меня петь или рассказать, — за сердце.

52

Лежу на спине и понимаю, что теперь уже точно сошла с ума: надо мной звезды огромные, яркие, вспыхивающие, и если поднять руку, можно их схватить, лежу на снегу, кругом белым бело, ни души, трещит мороз... рядом со мной в постели кто-то лежит, теплое дыхание у меня на лице...
— Ну, слава Богу, очнулась! Я ваш доктор, я тоже заключенный, я Георгий Маркович Кауфман. Не отворачивайте от меня лицо!
Да, я сошла с ума: этот Кауфман действительно лежит рядом со мной, смотрит мне в глаза и дышит мне в лицо, а я смотрю ему в глаза, и слезы льются ручьями, вот просто так льются и льются.
— Не плачьте, слезы замерзнут, и не говорите ни слова, вообще не открывайте

рот, мы по очереди вас отогреваем и дышим вам в лицо, чтобы вы не вдыхали морозный воздух. Теперь, когда вы пришли в себя, вы должны нам помочь бороться за вашу жизнь: у вас гнойный плеврит, гной откачать нечем, лекарств почти нет, стекол в больнице тоже, температура почти такая же, как на улице, и первый мой приказ: ни в коем случае ни разу, понимаете, ни ра-зу, не вдохнуть морозный воздух, тем более разговаривать; не шевелиться и не раскрыться, как бы вам ни было плохо, все тряпье, которое на вас, люди принесли из бараков, я должен идти, здесь есть умирающие.

Доктор осторожно вылез из-под тряпья.

— Если начнется отек легких, спасти вас будет невозможно.

Этот Иисус Христос маленького роста, сухонький старичок, с совсем белой головой, с чистыми, ясными, детскими глазами, в которые без слез смотреть невозможно. Неужели следователь смел! Мог! Кричать на него, оскорблять, мучить, издеваться! А я поняла: либо смерть, либо сделать все, чтобы выжить.

— Поздравляю вас! Сегодня Татьянин день, и если так дальше пойдет ваше выздоровление, вы спасены! Держитесь за жизнь! Вы уже можете повернуть голову, посмотрите на окно, вас пришли поздравить ваши поклонницы, они принесли кипяток, оттаяли дырочку на стекле и хотят вас поздравить.

Я повернула голову и увидела в этой дырочке чей-то большой глаз, потом другой, потом улыбающийся рот, а потом крошечного чертика с дергающимися руками и ногами.

Я начала выздоравливать и увидела большую палату, много кроватей, на них мечущихся, стонущих людей и мечущегося между ними Георгия Марковича. Рядом с моей кроватью кровать жены секретаря ЦК партии Польши Гомулки.

Меня перенесли в крошечную каморку, раздели, и медсестра, которую почему-то называют Пупулей, обтерла меня денатуратом, сняла с меня месячную коросту, большего блаженства в моей жизни не было, и я заснула под завывание вьюги.

Проснулась я оттого, что на меня кто-то смотрит: надо мной женское лицо в мохнатой шапке...

— Вы Жанна?

— Да.

— Я от Нэди.

Она села, а я от невероятности произошедшего потеряла дар речи! Тысячи, миллионы заключенных, сотни, тысячи лагерей, и сойтись в этой каморке!!!

Оказывается, наш этап пришел ночью, нас со станции привезли на грузовике и всех ввели в зону, а меня бросили на снег.

Мне еще разговаривать нельзя и я, затаив дыхание, слушаю Жанну: здесь край света, нет ничего, никого, кроме нас и нашей охраны, пустыня, медные рудники. Это «спецлаг», ходить можно только с номерами на шапке, на спине и на колене, и у меня уже такой номер есть СШ768: «С» — это спецлаг, а вторая буква, как полагает Жанна, исчисление нас в тысячах — кончается тысяча, и появляется снова первая буква алфавита. У нас нет забора, мы огорожены только колючей проволокой, поскольку прятать нас не от кого, говорят, что это бывший лагерь японских военнопленных. В лагере только политические, вот потому мои свердловские блатные ничего о нем и не знали. Рядом мужская зона. Наш лагерь — отделение, а основной лагерь, эти самые медные рудники, километров за двадцать, там находится и высокое начальство, которое иногда у нас появляется. Наша зона работает на строительстве канала; на кирпичном заводе, на строительстве железнодорожной станции и поселка при станции. Климат резко континентальный, сейчас зимой такие вьюги, что от барака к туалету протягивают канат, чтобы не унесло, а летом можно поджариться. Бараки саманные, это кирпичи из соломы и глины, нары двухэтажные, и самое тяжелое — опять как в тюрьме: бараки после отбоя закрываются на замок. Я не выдержала и одними губами спросила: «А баня?!» Баня, к счастью, есть. Голод теперь мне кажется не таким страшным, страшнее без воздуха и без воды.

Жанна живет здесь же при больнице, она врач, их пять женщин врачей, они живут в большой комнате, а я лежу в каморке Георгия Марковича: единственный мужчина, находящийся в женской зоне, потому что он совсем старенький и потому что он первоклассный врач и кто-то пожалел женщин и взял его сюда из мужской

зоны. Он главный врач, он возвращает людей из смерти. Он сразу поставил диагноз и добился разрешения у начальства перенести меня в его каморку, поскольку это самое начальство от него, от доктора Кауфмана, зависит — он спасает и их, и их детей тоже.

Я заболела тогда в Свердловске, выскочив из потной духоты вагона и глотая морозный воздух, а потом обморозила ноги и руки. Георгий Маркович сказал, что мне теперь особенно надо опасаться за легкие — мы все с момента ареста обессилены, все к нам липнет, и я могу заболеть туберкулезом, в этом климате люди мрут от туберкулеза, как мухи.

И опять сами полились слезы, потому что слов найти невозможно, потому что Георгий Маркович для меня и Папа, и Мама, и Баби, и Левушка.

Я уже потихоньку хожу, лежу в своей палате, увидела свет в каморке Георгия Марковича, решила, что он забыл закрыть дверь, подошла, а он сладко спит прямо так, в халате: у него не хватило сил ни погасить свет, ни закрыть дверь, ни раздеться, он от усталости упал. Скольких людей он спас! Как нелепо, по какой-то неизбывной своей доверчивости он попал сюда! У него в Шанхае была своя клиника, китайцы при встрече с ним кланялись до земли, он был почитаем, уважаем, попав в Китай из Франции уже взрослым человеком, изучил язык, и несмотря на то, что вывезен из России был ребенком, и по-русски говорит прекрасно, его дедушка и отец до революции были земскими врачами, и вот ему, космополиту, в 82 года захотелось умереть в России, среди березок, бросил все, приехал: «Шпионаж. Двадцать пять лет».

Сегодня Георгий Маркович разрешил Пупуле вывести меня на солнце и посадить у стены больницы, но ни гугу: рот еще раскрыть нельзя и дышать только носом.

А Пупуля! Это Жанна ее так прозвала — это же тоже творение Георгия Марковича: отличная и медицинская, и хирургическая сестра, тихая, исполнительная, чистенькая, как в лучших клиниках мира, даже чем-то неизвестным умудряется подкрахмаливать свою марлевую косынку, ей девятнадцать лет, крестьянка из Западной Украины, сидит уже три года, так называемая бендеровка, как я теперь поняла, это не бандиты, как у нас о них кричали, а партизанское движение в Западной Украине против нашей оккупации, и Пупуля перенесла из хаты в хату какую-то записку, которую ей дали старшие: «Измена родине. Пятнадцать лет».

Выжила! Солнце оглушает! Весна! Снега уже нигде нет и только бесконечная пустыня за проволокой. Наша больница — это барак, а лагеря мне не видно, он с другой стороны, интересно, где мне предстоит просуществовать девять лет.

Разрешили написать домой «письмо»: адрес, жива, здорова, что можно послать в посылке, и больше ничего, раз в полгода, и теперь меня мучают сны: я получаю горы писем, телеграмм, каких-то записок и почему-то никак не могу их прочесть.

Пупуля и Георгий Маркович повели меня на воздух, и я замерла: пустыня переливается розовыми, синими, лиловыми волнами, теплый, нежный ветерок, о котором мечтала Нэди, запах зелени...

— Любуйтесь, вдыхайте, это тюльпаны, их миллионы, это весна в пустыне, она всего три-четыре дня, а потом солнце все выжжет... Вы выскочили из болезни, как — непонятно, в моей практике я не помню такого случая, вас Бог бережет, и теперь смею дать вам несколько советов: не реагируйте мгновенно со всей страстностью на все безобразия, которые увидите вокруг; не открывайте тут же душу— в лагере две тысячи женщин и очень мало хороших, интеллигентных людей. Как только я разрешу, они бросятся к вам: присмотритесь и только потом определите свой круг общения, в лагере это во многом определит вашу жизнь; не выказывайте своего истинного отношения ко всему вокруг; будьте мужественны, приготовьте себя к испытаниям, жизнь в бараке под замком тяжела; не пугайтесь тяжелой работы, пока вы на инвалидности, и, может быть, удастся оставить вас на какой-нибудь работе в зоне «придурком», так здесь величают работающих в зоне в противовес «работягам» за зоной; и главное — обо всем, что бы вы ни задумали, обязательно советуйтесь со мной, обя-за-тельно, я старый мудрец. А все, что я вам сейчас сказал, это не советы, а приказы!

Милый, родной Доктор, слезы льются не от слабости, от слабости я не заплачу! Дудки! А потому что моя душа поет от прикосновения к прекрасной душе! Я наклонилась и поцеловала Доктору руку.

Вызвали к начальнику — никакой! Русак, светлый, в отличие от лубянковских, похож на человека, довольно интересный, крупный, аккуратный в такой глуши, полковник, не разглядывает меня, как в зверинце.

— Поздравляю с выздоровлением! На носу праздники и Первое Мая и День Победы, и все, и заключенные, и мы, просим вас поставить концерт или спектакль и выступить самой, а мы сможем не выписывать вас из больницы, помочь чем сможем, разрешим дополнительное письмо.

...Ничтожество... ублюдок... покупает меня... стиснула зубы... молчу... интересно, он видит презрение в моих глазах... и как его, это презрение, спрятать... не смотреть в глаза?..

— Я посоветуюсь с Доктором.

Что же опять, как со Штерн, менять себя? А если потом я так и останусь неискренней?! Лгуньей?! Папа! Ты сейчас сказал бы так же, как Георгий Маркович?

Лагерь страшный, на всем белом свете мы одни: за проволокой бараки с нашей охраной и песок, песок, песок... а внутри проволоки на маленьком пространстве копошатся две тысячи людей — бульон, сколок со всего человечества в этом ателье.

Обязана надеть каторжную униформу, пока хожу в той венской кофточке, которая была в передаче на Лубянку, — в зоне, оказывается, еще можно так ходить, но номера обязательны. Уговорила художницу нарисовать мои номера в два раза больше стандартных, и номер получился поперек всей спины, по всему подолу юбки и на косынке во весь мой лоб — вызывают к начальнику. На сей раз у него в глазах смешинка, в голосе укоризна.

— Татьяна Кирилловна!

Удар ножа! Невыносимо услышать впервые за год свое имя, отчество... здесь человеческое невыносимо, невозможно... «Номер 768, подойди!»

— Ну зачем вы так сделали с номерами, за вами же весь лагерь сделает то же, и получится насмешка над нами.

— ... я для этого и сделала... — отвечаю на полном серьезе, не моргнув глазом. — Я собралась бежать и сделала такие номера, чтобы вам было легче меня поймать!!!

— Ну не будем ссориться! Вам уже сделали другие номера!

Но Георгий Маркович так сердился, так волновался, так кричал на меня, что мне и говорить о чем-нибудь бессмысленно, что я неисправима, что сразу так начала, что неизвестно, как теперь это поправить, что я здесь погибну: даже Папа на меня так не сердился! Умоляю простить меня, я исправлюсь! Тридцатилетняя дура стоеросовая!

— Завтра же приступайте к репетициям!

53

От вахты твердая, как асфальт, дорога, сотворенная тысячами ног, идет через весь лагерь к больнице: справа пять длинных, саманных жилых бараков перпендикулярно дороге; слева параллельно дороге два таких же барака: баня, она же прачечная и столовая; в стороне несколько разбросанных маленьких домиков: оперчасть, прозванная «хитрым домиком», культурно-воспитательная часть, именуемая КВЧ, пошивочная, карцер, дальше пустыня. Репетировать можно в бане и иногда в столовой. Хотела поставить спектакль, но пьес в КВЧ нет вообще, только если написать самой о каком-нибудь принце датском Гамлете или про какую-нибудь Анну Каренину... А для концерта!!! Нет, этот материал даже не для «Крокодила»: тоненькие сборники с эстрадным репертуаром времен гражданской войны об энтузиазме в труде, о чести воинского долга! Профессиональной артистки ни одной, есть поющая и танцующая молодежь, выступавшая на свободе в самодеятельности, которую, кстати, не выношу. Есть очень хорошая профессиональная пианистка Соня Виноградова из Тулы, но пианино нет, и теперь она научилась аккомпанировать на аккордеоне, работает в зоне «придурком» и всегда под рукой. Все остальные на тяжелых работах за зоной, приводят их после четырнадцатичасового рабо-

чего дня только к ужину, они валятся с ног, для репетиций остается час до отбоя, после чего бараки закрывают наглухо; есть отличная профессиональная художница, за что и сидит — оформляла наш павильон на всемирной выставке в Канаде, и немаловажное: старая лагерница, знающая все ходы и выходы, но... ни красок, ни холста, ни освещения нет, зовут ее Анной. Мы сразу нашли общий язык, она творчески мыслит, острая, к дружбе относится очень сдержанно, осторожно, как и мне советовал Георгий Маркович. Она белоснежно красит бараки известью, закрашивает пятнышки, разрисовывает стены в КВЧ и, главное, рисует картины и портреты начальству, посему и числится тоже в «придурках», как и Жанне ей около тридцати лет, импульсивная, быстрая, если ее привести по-женски в порядок, то даже интересная, светловолосая, светлоглазая, она от моих пока еще только «разбросок» по концерту тут же загорелась и уже обегала лагерь, по крохам собирая все что может пригодиться. Нас уже трое!

А я маюсь. Что делать с концертом? Ничего не придумывается... Девушки показали мне, что они умеют, — все тот же казачок, те же русские переплясы, затасканные самодеятельностью... На идею меня натолкнула все та же Пупуля: она, оказывается, дивно поет настоящие народные украинские песни, и, слушая ее, почудился мне спектакль-концерт: врывается на сцену под песню «Эх, тачанка» трое коней, на тачанке вся молодежь, целуются, поздравляют друг друга с праздниками и постепенно, как бы поздравляя, выплывают белоруски, украинки, русские в национальных костюмах, водят хороводы, танцуют, поют. Среди них появляюсь я и пою свои три песни. Как все это получится? Как сама после всего запою? А с Анной мы придумали задник: весенний, солнечный, с березовой поляной, чтобы люди забыли о пустыне. Анна уже кликнула клич по всему лагерю о национальных костюмах, но задник расписывать нечем — нет красок, нет холста, и Анна блеснула настоящим талантом: сшивает тряпки, чем-то их грунтует, набрала каких-то линяющих юбок, кофт, вымачивает их, выпаривает, потом в этой воде что-то красит, заставляет девушек вышивать цветными нитками, мне ни за что не показывает, пока не будет готово все.

Мне разрешили дать телеграмму, и если она придет раньше моего письма, мои решат, что я ненормальная: прислать вечернее платье, тушь для ресниц, пудру, помаду! О своей болезни ни слова, чтобы не расстроились, написала только, что похудела и нужны жиры.

Интересно, что ноты все-таки не разрешили прислать, наверное, чтобы я не смогла наладить свою шпионскую сеть! Смешно и грустно, потому что тяжелый труд подбирать с Соней мои песни по слуху.

Придумать-то придумала, а сделать-то ничего не получается: и танцуют не так, и поют не так, и разговаривают не так, а уж когда надо что-то сыграть, мне становится дурно: скованы, стесняются — в массовых сценах крестьянки. Да и интеллигенция: не сдвинешь их с места, фальшивы. Меня никогда раньше не волновала режиссура, даже в голову не приходило, что я когда-нибудь прикоснусь к этой профессии, вот рисовать мне всегда хотелось, особенно когда я видела какую-нибудь непостижимость, это как у всех бездарных людей: я так рисовала, что потом никто не мог понять, что я хотела изобразить, даже Левушка изредка приходил в ярость по поводу моих рисунков, но я не унывала, я все равно рисовала, это все равно как люди без слуха и без голоса обожают петь, да еще и громко, и тогда все вокруг тихо, безмолвно удаляются... Что же делать!.. Не сумею я поднять эту махину! Что тогда будет? Доктору ни гу-гу — стыдно... Нет, гу-гу! Кидаюсь ему на шею.

— Что такое талант?!.. Что?!..Ум? Интуиция? Фантазия? Нет у меня ничего этого! Нет! Ничего не получается! Ничего. И никогда не получится!..

Гладит меня, как маленькую, по голове — стало легче.

— Ну и пусть не получается. А вы и без таланта делайте и делайте, что можете, что надо делать, и получится, здесь все так изголодались по духовному, что проглотят с наслаждением все, что бы вы ни сделали, и будут благодарны...

Как человек устроен! Как будто все мы не каторжане: репетируют, падают с ног, но репетируют, засыпают на репетициях, но репетируют до момента отбоя, лица сияют, глаза блестят, да и сама я как одержимая, забыла обо всем... Вызывают к моему непосредственному начальнику — начальнику КВЧ. Анна сказала, что я

должна написать ему «контекст» и именно у него в КВЧ — больше нигде во всем лагере писать нельзя. Надо быть гением, чтобы по памяти, под «недремлющим оком» сочинить сценарий, пьесу, не знаю, как это назвать, труд огромный еще и потому, что надо написать все тексты, даже если это гимн Советского Союза, и Анна пошла к «главному» просить, чтобы мне дали бумагу и карандаш и разрешили написать все это у себя в больнице под ответственность Георгия Марковича.

Иду с готовым трудом, вхожу и в сенях столбенею от расписанных Анной стен: конечно, все расписано во вкусе начальника, но с какой тонкой издевкой!

Вхожу — нет, такого не бывает! Он не урод, как тот читающий приговор в Бутырской тюрьме, он даже ничего, но выражение лица!.. Лет двадцати восьми, в грязном, расхлястанном мундире, лейтенант, долго, молча, не здороваясь, разглядывает меня, не может в стоящем перед ним полутрупе узнать... узнал!

— Ну давай!

Меня начинает корчить от смеха, потому что такого выражения лица придумать невозможно. Животное рядом с ним глубоко мыслящее существо, у него вместо лица — таз! Таз с бесцветными глазами, и этот таз еще и ужасно смешно шепелявит и не выговаривает букв, и с грамотой плохо, уже давно можно было прочесть весь мой опус дважды... я стою...

— Слушай, ты что же пропустила текст в двенадцатом номере?

— Где?

— А вот тут... двенадцатый номер «Танец маленьких лебедей», почему не написала текст, о чем они танцуют?

И все, и я зашлась, понимая, что за этот смех можно получить еще десять лет, я сыграла обморок, сыграла отлично, за мной пришли с носилками, припадочных здесь много, но с Георгием Марковичем мог случиться инфаркт, когда он увидел, что меня несут на носилках. И конечно же, ноты запретил мне высылать этот лейтенант — он сама бдительность.

Я дописала биографию маленьких лебедей и их мысли во время танца, как жаль, что для истории такие документы не сохранятся. А танец маленьких лебедей мог действительно состояться. Анна нашла профессиональную балерину, она оказалась интересной, с дивной фигурой, совсем еще молодая, двацати шести лет. Она в начале войны закончила с отличием Одесское балетное училище, эвакуироваться было невозможно, и они с мамой остались в Одессе. В город вошли румыны. Театр возобновил свою работу, и она блистала в Жизели, в Одилии, вошли наши: «Измена родине. 20 лет». Здесь уже шесть лет на общих тяжелых работах.

После разговора с ней я много думала о творчестве: на моих глазах ее лицо менялось, как будто с него снимали грим, оно загорелось, оно стало лицом артистки. К маме в Одессу полетело письмо, и где-то уже плывут по Руси три пары балетных туфель и на сей раз с нотами, и сделала все это опять Анна.

Балерину зовут Валя, она тут же отобрала двух самых способных, молоденьких, миловидных девушек, и они втроем каждый вечер после работы занимаются станком. И мне она помогает ставить танцы, хороводы, в которых я мало что понимаю.

Нас уже четверо!

Близимся к генеральной, жара стала невыносимой, в бане задыхаемся, плаваем в поту — отрепетируем кусок и выскакиваем на минуту вдохнуть раскаленного воздуха, можно, правда, репетировать прямо на дороге, но все же тогда увидят заранее наше чудо!

Ночью пришел этап, здесь это событие, потому что отсюда этапов почти не бывает, по этой причине и сюда — некуда класть людей.

Бегу! Не может не быть москвичек: Люба Бершадская, она совсем недавно видела Бориса с Зайцем, они бывают везде открыто, давно сошлись, скоро поженятся!

... тихо-тихо улыбнись, пошути, поблагодари, уйди...

Георгий Маркович, увидя мое лицо, бежит навстречу. Рассказываю. Молча ходит.

— Это может быть? Ведь даже здесь о вас сплетничали, когда вы были на смертном одре!

— Заяц... влияние Мамы... шестнадцать лет... ученица... не знаю... нет, не может быть. Борис... это невозможно... возможно...

Георгий Маркович перебил меня.

— Но вы же говорили, что Горбатов вас любил и не изменял...

Перебила я его:

— Не был мною пойман, за что я ему очень благодарна, если бы он развеял во мне эту веру, в нем нечего было бы больше уважать, и мне так казалось, что если человек любит, то измена... для меня немыслимо даже представить, чтобы я могла изменить первому мужу или Владо...

Георгий Маркович довольно мурлычит.

— Как хорошо, что вы этой Бершадской ничего не наговорили — вы бы сейчас восседали в карцере.

Вышла после прогона полюбоваться на закат и продумать в последний раз весь спектакль — генеральная репетиция на носу!

Закаты здесь удивительные: огромное в полнеба расплавленного золота чудо начинает медленно падать за край пустыни... и вдруг я остро, мгновенно ощутила, увидела всю тяжело дышащую массу людей, запертых в бараках, и тех нескольких полновластных хозяев над ними, которым эти люди вяжут, шьют, вышивают, строят, починяют, лечат, рисуют их... я должна написать книгу, чтобы народ обо всем этом узнал, чтобы весь мир узнал; я должна написать письмо Сталину, чтобы и он узнал тоже, он в силах все это изменить! И теперь это письмо возможно: в лагере появилась некая Мария Прокофьевна, вольнонаемная, заведующая аптекой, нам эту должность не доверяют, несмотря на то что в аптеке фактически никаких лекарств нет, и эта Мария Прокофьевна оказалась моей поклонницей, ей можно довериться.

Я не знала, что к ним в Красный уголок привозили передвижку и показывали мой фильм «Это было в Донбассе», и я удивлялась, почему охранники начали при встрече со мной шарахаться, а Мария Прокофьевна, увидя меня, остановилась, как вкопанная, их мозги не в силах совместить эти два события, тем более что Мария Прокофьевна не похожа на свое окружение, тихая, совсем простая — через нее письмо можно отправить, хотя вспомнилось чье-то изречение: человек, лишенный культуры, рано или поздно становится носителем зла.

Доктору обо всем этом говорить нельзя — не разрешит.

Все, что мне говорил Доктор, сбылось: действительно пришло знакомиться много женщин, и многие из них искренние мои поклонницы, но Георгий Маркович отверг именно тех, кто мне понравился. Георгий Маркович познакомил меня с двумя старушками, подружками, эсерками, они вместе с 23-го года, со знаменитых Соловецких лагерей, прошагали по всем терниям, отсидели по двадцать пять лет, им дали еще по десять, две Марии: Мария Павловна и Мария Николаевна, сухонькие, стройные, с белыми, как лунь, волосами, зачесанными наверх, как тридцать лет назад, с беленькими воротничками по горлу, как носили они, когда были курсистками... и выражение глаз! Хочется, как Доктору, целовать им руки. Это другой духовный мир, чтобы к нему прикоснуться, стоило сесть в тюрьму.

Через два дня генеральная репетиция. Анна добилась через «главного», чтобы всех участников спектакля освободили от общих работ на двое суток, а их оказалось сто человек, сумятица в лагере такая, как будто готовятся к восстанию.

Меня захлестнуло волнение, с которым справиться не могу: зачем, зачем задумала такое, ведь можно же было кому-то спеть, кому-то станцевать!

Сегодня прогон, впервые спектакль пойдет без остановок, и я решаюсь пригласить Доктора, Марию Павловну и Марию Николаевну, главного хирурга больницы тоже, удивительную женщину Жанну и радость нашу, юную, красивую Нату, она русская, но немецкого происхождения, с немецкой фамилией. Здесь таких много. Ната после приговора попала в лагерь на Севере, начальником работ оказался тоже заключенный инженер, пришла настоящая любовь, а когда она забеременела, в этой системе, оказывается, если такое случается и большое начальство узнает, то местным начальникам ставят в строку, и эти начальники со злобой, с завистью выбрасывают несчастную на этап. Нату привезли к нам, она родила прелестное существо женского пола, которое в мою честь назвали Танечкой, — мы могли часами, сутками смотреть на это чудо в пеленках, а у меня сразу же возникло ощущение родившегося мальчика в яслях — тогда, две тысячи лет назад...

Но началось волнение: отделение «мамок» за двести километров, и Нату при первой же возможности туда увезут, а за Танюшенькой должны приехать родители мужа и забрать ее, и чем бы мы ни занимались, глаза наши за проволокой на дороге...

Родители приехали первыми, и мы, обняв Нату, наблюдаем, как все за той же проволокой родители расписываются, о чем-то говорят, минуты тянутся, и, наконец, видим, как притихший двухмесячный комочек взят из рук надзирательницы. Еще пригласила на прогон регистраторшу из санчасти и двух наших москвичек.

Господи! Разве такое бывает. Анна разрешила войти в столовую, когда у нее все было готово, и я ахнула! Как в настоящем театре блестяще написанный задник, как мы и задумали: залитая солнцем зеленая березовая поляна. Костюмы! Поплыли по сцене белоснежные украинские, эстонские, белорусские, литовские, русские, латышские рубахи, фартучки с настоящим ручным шитьем, в косах ленты, бусы! Девушки их сделали из хлеба, оторвав от своего пайка. А кони! Валя так вытренировала девушек, которые их танцуют, что может позавидовать настоящий балет. И танец маленьких лебедей! Бедный лейтенант, что с ним будет: голые руки и ноги, он же никогда не видел балета! Одним глазом подсмотрела как заулыбался, замурлыкал Доктор, увидя Валю в роскошной пачке, свои бинты из больницы. Мы уговорили Пупулю дать их, с тем чтобы потом она по всем правилам асептики дезинфицировала их и положила на место. У меня как в настоящем театре есть «ассистент», но от восторга и волнения забыла диктовать ей замечания, придется весь спектакль перетряхивать в мозгу, вспоминать все до мелочей. А как я сама пела? Не знаю. Совсем не знаю. Наверное, плохо. Но самое впечатляющее — хороводы, хоры! Их неоткуда было выпускать на сцену: столовая построена прямоугольником, и получалось, что на сцену можно было попасть через единственную довольно узкую дверь, и значит, рушилось все задуманное: что же они все будут выходить по очереди по одной, по две? Ведь эффект пропадет. И я решила выпускать моих артисток во все четыре двери столовой и чтобы они пели и плыли хороводами прямо среди зрителей по проходу. Впечатляюще! И все так и получилось.

Вот и все. Оборачиваюсь к своим гостям, взволнованные, восторженные лица, говорят такие слова, что я краснею... в общем, театр Ла Скала жалкое подражание нам... счастливая уснула как убитая.

И день настал. Георгий Маркович говорит, что такого единения, приподнятости в лагере ни разу не было. Все заключенные решили брать еду в бараки, чтобы не испортить нам чего-нибудь в столовой. Покоробило, когда все эти чекистские наемники с женами, с детьми под водительством нашего лейтенанта и опера заняли первые скамейки! Спасибо, что сторожевых собак не привели — они сами сторожевые собаки, из них, как и из этих несчастных животных, выбили все человеческое, оставив одно «ату».

Что это было! Люди ликовали, восторженно кричали, плакали. Меня встретили ревом, но, как по мановению магического жезла, упала могильная тишина — спела «Старинный русский вальс», спела блюз «Спокойной ночи», спела вальс из фильма «Мост Ватерлоо», с губ рвалось спеть из «Ночи над Белградом»: «В бой, славяне, заря впереди» — лагерь бы разнесли, а меня под белы рученьки и добавили бы еще двадцать пять лет, с Георгием Марковичем инфаркт. Если собрать все мои «успехи» вместе, то это будет почти невидимая частица, но я, как и полагается в драматическом спектакле, на поклоны не вышла и приказала моим артисткам, что бы в зале ни творилось, продолжать дальше без остановки спектакль, люди поняли, и опять упала тишина. На мне белое платье, которое сшито в Вене и в котором я пела в Шеннбрунском дворце.

Продолжение следует

«Ноктюрн для барабана и мотоцикла»

Автор сценария и режиссер Каринэ Фолиянц.
Оператор Владимир Брусин. Композитор Сеня Сон.
Продюсер Галина Вагина.
Производство АО «Торговый дом Лукойл», кинофирма «ГАМС»

Это фильм о любви. Динамика и острота сюжета прекрасно уживаются в нем со столь необходимой сегодня внутренней теплотой, а зрелищность и современность — с подлинностью человеческих чувств.

Главную героиню картины Лену (**Елена Шевченко**, знакомая зрителям по фильмам «Черное и белое», «Катька и Шиз») предал любимый. Предал и продал — за границу... Проституция, драки, погони, казино, мафия... Но «крутая» история превратится в историю воскрешения женской души.

«Ноктюрн для барабана и мотоцикла» — это образец кинематографа, которому суждено вытеснить «чернуху» с наших экранов.

По вопросам проката обращаться по тел.: (095) 426-10-38.
Кинофирма «ГАМС»

Summary

The Inquisitor-General, Yesterday and Today

This was the topic of an interdisciplinary colloquium (Paris, April 1993) some of whose materials we offer — communications of prominent Russian scholars Sergei Averintsev, Vladimir Bibikhin and Olga Sedakova, of Christos Yannaras, theologist and philosopher. His report, published here in Anna Velikanova's retelling, and the ensuing debates became central events of the gathering.

The rubric **Our Premiere** introduces the TV serial «Twin Peaks», well known to American and European audiences, and now to Russian — better late than never; brainchild of David Lynch, one of the world's most influential and disputable directors. The block includes a review by critic Nina Tsyrkun, with an analysis of Lynch's cinematic idiom; Yuri Bogomolov's essay on the challenge the aesthetic system of «Twin Peaks» presents to the Russian mind; Sergei Kudryavtsev's note «In the Environs of Twin Peaks», about press blunders in the serial coverage; the returns of an opinion poll which involves film reviewers and people-in-the-street, commented by Victoria Dubitskaya, sociologist and art scholar; and a digest of the American «Twin Peaks» press coverage.

The rubric **Analyses and Reflections** presents Andrei Plakhov's review of «Inundation», the latest film by director Igor Minaev, a Russian resident in France, starred by Isabelle Huppert. Minaev's interview supplementing it gives peculiar overtones to the history of this project based on Evgeni Zamyatin's novella.

Selected Prose

Alexei Birger. That Side of the Wolves
The first intriguing publication of a beginner prosaist, introduced by major poet Oleg Chukhontsev.

Elena Stishova's essay and reviews by Ludmilla Donets and Leonid Gurevich, dedicated to the films «Casanova's Cloak», «You're My Only», and «A Wild Love», all revolve round the question whether the melodrama can be named the most topical genre in the post-perestroika Russia. The block is supplemented by interview with director Dmitri Astrakhan («You're My Only»), and returns of an opinion poll which involved the Movieland cream and revealed its contrasting opinions of the genre.

Metropolitan Anthony of Surozh. On the Ways of Faith
The orthodox theologist talks to his parishioners in London.

Non Stop presents short reviews of the cartoon «The Parable of the Mouse» (E.Gavrilko, director), and the films «Far and Away» (R.Howard, USA), «Beethoven» (B.Levant, USA), «The Miami Fiancee» (A.Eiramjan, Russia), «The Verdict» (V.Shilovsky, Russia), «I'm Guilty» (D.Vishnevsky, Russia).

Chapter Five of Simone Signoret's reminiscences, «La Nostalgie n'est plus ce qe'elle etait», tells about her first big film parts, and the start of married life with Yves Montand.

Selected Prose

Tatyana Okunevskaya. Tatyana's Nameday
The pubication of Part II of the novel goes on. The Soviet film star retells her heroine's odyssey in the Stalinist GULAG.

Эта публикация представляет основное содержание симпозиума «Открытые границы: кино, государство и общество в Восточной и Западной Европе», который состоялся в мае 1993 года в австрийском городе Граце, столице федеральной земли Штейермарк. Симпозиум был ориентирован на диалог между разными культурами, различными общественными формациями Европы в фокусе киноискусства. В основе симпозиума — информация, изучение и разработка фактов, прежде всего касающихся преображения постсоциалистических стран. Но фактически речь шла о большем: об углубленном анализе, о новом определении взимоотношений Восток — Запад в области кино, о шансах и трудностях развития национальных кинокультур.

Сложившаяся в результате книга представляет собой выдержки из рефератов, эссе, обзоров состояния кино в отдельных странах и — споров. Она носит фрагментарный характер в первую очередь потому, что все богатство дискурсов не могло быть представлено здесь во всей своей широте и глубине.

Данная публикация представляет собой первый опыт кинокультурного взаимодействия между Россией, СНГ и Австрией. Надеемся, что он послужит мощным вступлением к длительному диалогу между этими мультикультурными мирами.

Особая благодарность принимавшим участие в появлении этой книги:

Австрийскому федеральному министерству образования и культуры (отдел кино);

Министерству иностранных дел Австрии (отдел культуры);

«Kulturkontakt» (Вена);

Правительству земли Штейермарк (Грац);

Ведомству культуры г.Граца.

А также Раисе Фоминой (Киноцентр), Габриэле Крифтнер (секретарю симпозиума), Бригитте Царцер, редакции журнала «Искусство кино».

Бернхард Франкфуртер

Diese Publikation präsentiert die Essenz des Symposeons «Offene Bilder. Film, Staat und Gesellschaft in Ost- und Westeuropa», das Mai 1993 in Osterreich/Graz, der Hauptstadt des Bundeslandes Steiermark, stattgefunden hat. Das Symposeon war ein zukunftstrachtiger Versuch eines Dialoges zwischen den vielfaltigen Kulturen im Focus des Films, den verschiedenen gesellschaftlichen Formationen Europas, war Spurensicherung eigener und fremder Geschichte im Spiegel des Mediums, seiner Derivate und Mutationen.

Factfinding, Information Erarbeitung und theoretischer Reflex von Perspektiven angesicht der Neugestaltung der postsozialistischen Lander standen im Vordergrund. Hintergrundig ist es jedoch um mehr gegangen: Um eine tiefengescharfte Analyse und Neubestimmung der filmischen Ost-Wst-Relationen, von Chancen und Gefahrdungen nationaler Filmkulturen.

Dieses Buch ist ein Destillat der Referate, Essays, Lander-Reports und Debatten. Es hat fragmentarischen Charakter, da insbesondere der Reichtum des Diskuses hicht in seiner ganzen Breite und Tiefe hier dargestellt werden kann.

Diese Publikation ist das erste filmkulturelle «Joint-venture» zwischen Russland der GUS und Osterreich — in der Hoffnung, dass sie zu einem kraftigen Anstoss eines kontinuierlichen Dialoges zwischen diesen multikulturellen Welten wird.

Für das Zustandekommen dieses Buches und seiner Finanzierung danke ich im Namen aller Beteiligten:

Ostrreichisches Bundesministerium fur Unterricht und Kunst/Filmabteilung,
Osterreichisches Aussenamt/Kulturabteilung Kulturkontakt/Wien,
Steiermarkische Landesregierung/Graz,
Kulturamt der Stadt Graz.

Diese Institutionen und ihre Benordenvertreter haben uneingeschankt diese «Premiere» begrusst und gefordert.

Besonders danke ich Frau Raissa Fomina, Kinocenter/Moskau und dem Verlag CineArt für diese Koproduktion.

Ebenso wird den Mitarbeiterinnen des produktionssekretariats — Frau Gabriele Kriftner und Frau Brigitt Zarzer ausdrücklich gedankt.

Bernhard Frankfurter

Бернхард Франкфуртер, критик, режиссер, драматург

Открытые границы – открытое кино?

Многочисленные и многолетние контакты, совместное производство и диалоги с создателями фильмов из постсоциалистических теперь стран начались для меня в конце 70-х годов.

Этот практический, теоретический и жизненный опыт получил плодотворное развитие.

Конфронтация с «враждебным миром», а потом вхождение в его внутреннюю жизнь, в его проблемы и трудности, осознание его созидательной потенции и сложностей ее реализации за частоколом цензурных запретов шло для меня параллельно с проникновением в зазеркалье диссидентского искусства, зарождавшегося в условиях «холодной войны» и прочих конъюнктурно обусловленных политических измышлений, провоцировавших взаимное непонимание.

После крушения коммунизма, в постсоциалистическую эпоху, я организовал два симпозиума, чтобы ростки зародившегося в прежних условиях диалога смогли дать новые всходы. Эти мероприятия, которые будут проходить и в дальнейшем, нацелены на постановку и рассмотрение взаимоинтересной проблематики и выработку единой стратегии решения общих вопросов. Смысл наших встреч заключается в обмене фактами, в совместном осмыслении новой ситуации, складывающейся в сфере кинематографии и массовой информации в формах, специфических для каждой отдельно взятой страны.

Политические и экономические перемены, стрессы, конфликты, новый уклад жизни в некогда социалистических странах, преимущественно в бывшем Советском Союзе, вызвали фундаментальные изменения в культуре, в искусстве. Следствия этой перестройки оказались существенными и для Запада. В фокусе кино отражаются история нынешнего столетия, современное состояние общества, перспективы на будущее. Является ли «открытость» кино средством консолидации разных культур или же эта попытка рухнет под напором новых внутренних и внешних трудностей, застарелого национализма и всепроникающей агрессии средств массовой коммуникации США?

Две зарисовки с натуры:

Берлин, июнь 1993 года. Готовясь к мероприятию в честь великого сценариста Карла Майера, гражданина мира, я курсировал между немецкой синематекой в Западном Берлине и киноархивом в Бабельсберге, в Восточном Берлине. Впечатляло не столько свершившееся объединение изолированных на многие годы двух частей одного города, сколько инерция разъединения. Во время этих переездов с запада на восток и обратно мне вспомнилось, что до третьего рейха наша метрополия была мультикультурной. Ее населяли австрийские режиссеры, крупная русская колония кинематографистов... Словом — разноликий застрельщик литературных и киноноваций, интернациональный интеллектуальный корпус.

Сегодня в центре киноиндустрии Веймарской республики — на Фридрихштрассе можно увидеть приходящие в упадок сооружения, помнящие это блестящее прошлое. А на месте разобранной Берлинской стены нынче буднично возводятся новые стены — многокилометровые проволочно-решетчатые заборы западных строительных фирм.

Кинореальность бывшей ГДР, огромная цитадель в Бабельсберге — студия ДЕФА разрушена; теперь это всего лишь «недвижимость», объект спекулятивных посягательств всяческих дельцов.

«Берлин, Александерплац» — так называется роман Альфреда Деблина, по которому поставил свой многосерийный телефильм Райнер Вернер Фасбиндер. Теперь Александерплац превратилась в груду гэдээровского лома, пустые объекты, среди которых торчат пестрые ларьки и сверкает световая реклама.

Мир на сломе времен. Прошлое ушло. Будущее едва маячит на горизонте. Утратив в наступившем вакууме прежние ценности, «рядовые граждане» ГДР вряд ли станут искать новые. А между тем блеск и аромат западной жизни манит и увлекает, питая коллективные мечты межвременья. Вслед за недолговечной и беспочвенной эйфорией надвигается мелкобуржуазная ограниченность и ее спутница — интеллектуальная депрессия.

Так ли уж был не прав старый бородач Карл Маркс? Лично я убежден, что экономика направленно определяет творчество и формирует искусство. В битве за цивилизованность побеждает «закон улицы», массовая потребность, которая становится и девизом, и движущим мотивом всякой деятельности.

Вспоминая кино ГДР последних лет, ясно видишь за фасадом навязчивой социальности изворотливый мелкобуржуазный иллюзионизм, не обошедший и наиболее ответственных творцов. Я уже не говорю о специально создававшихся «ударных» лентах и особенно о документалистике, а также о жалкой

продукции, произведенной по госзаказу с необходимой идеологической начинкой. За редким исключением (например, Вольфганг Штаудте) кинематограф ГДР был консервативен в своей драматургии и эстетике. Нашпигованный идеологическими штампами, худосочными примерами классовой борьбы, он повторял хорошо известные образцы реакционных киногрез студии «УФА».

Москва, 1991 год. **Международный кинофестиваль.** Один известный американский кинокритик, путешествуя во время фестиваля по гостинице «Россия», не расставался со своим черным чемоданом — в новых обстоятельствах немудрено было изголодаться. Судя по ценам в ресторанном меню, людей небогатых здесь не ожидали: мировоззрение хозяев фестиваля изменилось быстро и радикально.

Закрытое общество в неприступном для посторонних лиц отеле, расположенном недалеко от Красной площади и Кремля, под боком Комитета госбезопасности, состояло под надзором сотен вездесущих фестивальных чиновников, ответственных за это мероприятие.

Кино-видеорынок, разместившийся в Торговом центре, выстроенном иностранцами, свидетельствовал не только об экономической депрессии. Цены за место на стендах достигали таких астрономических высот, что многие республики не могли себе позволить представить свою продукцию... Здесь царила смесь растерянности и дикого капитализма. Что делать в такой ситуации?

Один голландский журналист захотел передать в Амстердам свой репортаж — эта услуга была оценена в 130 долларов. Рассчитанный на постоянную загрузку и не будучи используемым, факс обходился безумно дорого. В уплату за посещение фестиваля американская режиссерша удостоилась за свой фильм приза. Она была так счастлива, что бросилась сообщить об этом в Нью-Йорк по телефону-автомату, принимавшему только твердую валюту. Разговор обошелся дороже, чем стоил сам приз.

Возвратившись как-то в гостиницу в предрассветный час, мы увидели, как один молодой режиссер из Одессы торгует какой-то снедью. Нам объяснили, что таким образом собирают средства на альтернативный киносмотр молодых режиссеров, которых руководство на фестиваль не допустило. Дело шло бойко. На следующий день показывали фильмы этих партизан...

●

Западная, а вслед за ней и Восточная Европа оказываются скованными одной цепью с континентами обоих полушарий. Если в странах Восточной Европы — в том числе и странах СНГ, таких, например, как Казахстан, этот процесс еще не завершился, то Западная Европа уже прочно находится в руках концернов. В борьбе за господство национальных кинокультур было основательно утрачено чувство экономической реальности.

Как ни абсурдно это звучит, но под маркой «свободного рынка» могут установиться отношения, при которых финансово-информационная монополия становится бюрократической системой самообеспечения. Инициативы, разворачиваемые под заклинания о «культурной идентичности» и под лозунгами «регионам — их богатство», выражают интересы скорее хозяйственного, чем культурно-политического лобби. Двойственный статус кинематографа приводит к возобладанию экономических национальных интересов над культурными.

До сих пор открытого обсуждения этих проблем не предпринималось. Они были слишком неприятными, чтобы касаться их вплотную, и затрагивали слишком щекотливые сферы, в том числе и возможную несостоятельность государственных мер по развитию кинематографии, и экспансию американских масс-медиа.

Я отдаю себе отчет в резкости суждений. Но мы должны ясно представлять, какие нас могут ждать результаты. Нужно хорошо осмыслить те шаги, которые под видом содействия заорганизовывают творчество. Бюрократическое «содействие» кинематографу порождает всякого рода издержки, в том числе и финансовые, открывает шлюзы посредственности, обретающейся на второ- и третьесортных кинорынках.

Огульно обвинять в создавшемся положении вещей американские информационные монополии — легкомысленное жеманство, освоенное, к сожалению, творческими кругами, ищущими в этом жупеле легкое оправдание собственной несостоятельности.

В бывших социалистических странах кинематограф выработал свою «школу видения» действительности без болтовни о набившей оскомину идентификации, и научился обходить жесткие регулятивы идеологического давления, «переигрывая» цензуру, иногда именно на этом пути добиваясь блестящих результатов. Наряду с потоком пропагандистской продукции появлялось определенное количество картин, отмеченных художественным своеобразием. Либеральный дух, скажем, всегда ощущался в кинематографе Венгрии.

Было бы глупостью, взращенной эпохой «холодной войны», приписывать западноевропейским кинематографиям свободу творчества. По обе стороны Атлантики каждое государство с помощью кино отстаивало свои интересы.

Сюжет разворачивающейся ныне драмы таков: массированное и непродуктивное государственное вмешательство в киноискусство и кинопромышленность национального и транснационального происхождения в Западной Европе, с одной стороны, и крушение национальных киноструктур в бывших

соцстранах — с другой. Хотя, располагая зрительским потенциалом, бывший «восточный блок» имеет уникальный шанс создать прибыльную и конкурентоспособную систему киноиндустрии.

Перспективы и будущее киноиндустрии, как и других средств массовой коммуникации, зависят от политического, социального и экономического контекста новых общественных порядков. Сегодня же киноиндустрия не является отлаженной системой, выверенной рыночным производством. Старые структуры, прежде всего гигантские киностудии, вернее, их останки, вынуждены существовать в острейшей конкуренции с западным капиталом.

Если раньше кинематографисты, как, впрочем, вообще деятели культуры и искусства, были привилегированной кастой, то ныне экономические и социальные связи кинематографического сообщества находятся в состоянии распада, а механизм взаимодействия производства, рынка и публики больше не работает. Разговоры о «свободном рынке» и «демократизации» являются своего рода паролем, лишенным практического применения. Более всего возможностей здесь у доллара и мафиозных субкультур, устанавливающих и охраняющих выгодный им порядок. Так до 1992 года грязные деньги мафии были существенным финансовым инструментом, поддерживающим на плаву кинопромышленность, но позже эти деньги стало предпочтительнее инвестировать в недвижимость. Открытость политической системы послужила на пользу не кинематографии, а прибыльному сектору видеоиндустрии, видеопиратства.

●

Находящаяся в состоянии становления конструкция «Восток — Запад», по моему твердому убеждению, не заинтересована в воплощении лозунгов «демократия», «свободный рынок», «культурная идентификация», «приоритет регионов» и т.п. Все это — словесная шелуха, используемая в борьбе за политическую власть, где в действительности все продиктовано экономическими интересами, всегда прикрываемыми неким флером. Любой международный рынок со всей своей инфраструктурой служит тому достаточным примером. Посетите берлинский региональный супермаркет, этот храм потребления, либо нечто подобное в Москве — различие между ними будет лишь в языке.

В нашу задачу не входит тщательный анализ отношений Востока и Запада. Тем не менее, они остаются базовой платформой для всех проблем, которые здесь обсуждаются.

Кино как посредник сделало доступным для масс понимание XX столетия, послужило взаимопониманию наций Востока и Запада. В кино сфокусировалась драма XX века, века войны и мира, фашизма и демократии, власти и оппозиции. Если рассматривать кино только в контексте борьбы, достижения советского кино и семантика Эйзенштейна или Вертова должны считаться всего лишь «вражеской инсинуацией». Причем той же самой семантикой пользовалась и национал-социалистская кинопропаганда.

До начала 30-х годов между СССР и США шел достаточно интенсивный и продуктивный диалог, поддержанный левой и космополитически настроенной интеллигенцией. Усилиями множества людей — от Кулешова, Трауберга, Эйзенштейна, Пикфорд, Хемингуэя до Гриффита и великих документалистов — преодолевались барьеры и происходило совместно овладение этим посредником — кинематографом.

Нынешние распри, насилие над историей, превращение ее в движущую силу старых предрассудков и региональных властных амбиций — все это ведет к утрате шансов на сосуществование в диалоге. Это игра с огнем, которая в любой момент может привести к пожару, как уже случилось в Югославии и Грузии. Центральноевропейские государства оказались пока в стороне от этих катаклизмов.

Вот в этом-то климате, в его бурях и штормах, где ежедневно разыгрывается реальная драма жизни и смерти, побед и поражений, существует кино.

О чем можно еще сказать, ощущая бессилие перед лицом сводок о балканской войне? Какое место может занимать сейчас национальное кинотворчество, кто вообще в нем как-то заинтересован, стал бы финансировать и кто пожелал бы его смотреть?

●

Наряду с разделом сфер влияния в кино Советского Союза наметились процессы, которые незаметны в других культурах. Стиль архитектуры, дизайн автомобилей, состязание в космической сфере — это лишь внешние проявления странного соперничества, которое имеет свои последствия внутри существующей системы. О внутренней жизни мы вряд ли имеем информацию. Было бы полезно провести исследование, чтобы выяснить, что сохранилось на данном этапе в информационной войне на обоих полушариях. Некоторые предварительные соображения и доступ к материалам времен «холодной войны» могли бы открыть в этой истории неизвестную главу.

Центральная Европа не принимала в ней активного участия. Она, с одной стороны, обладала собственной кинокультурой (неореализм, «новая волна»), а с другой, рефлексировала по поводу маргинальных явлений «холодной войны» (шпионский триллер, «патриотический» фильм). Официальная история советского кино в последние годы была существенно скорректирована: замкнутая картина этой истории рухнула, и за ней обнаружилась иная...

Хорошо было бы проделать в Санкт-Петербурге или Москве, в Одессе или Тбилиси, в Алма-Ате

или Новосибирске эксперимент по демонстрации лучших американских вестернов. Этот жанр через драматически напряженную борьбу добра и зла показывает завоевание Дикого Запада. Мир вестерна содержит все аспекты исторического самопознания и противоборства с природой. Мифический космос вестерна всегда актуален для общества. В зеркале вестерна становится очевидным безумие сегодняшнего дня. Сегодняшний день в бывшем Советском Союзе, продиктованный мифом свободного рынка и воображаемым диалогом с новым миром свободы и капитала, мог бы получить неожиданное для себя отражение в зеркале вестерна. К сожалению, вестерн еще не нашел своего места в СНГ.

●

Австрийской душе резкие движения внушают подозрение. В этой стране доминирует культура отгороженности, стремление к тому, чтобы ощущать себя в безопасности. Рискованные путешествия, пусть даже мысленные, считаются нежелательными. Но вместе с тем преодоление преграды, в том числе «железного занавеса», необходимо для экономической выгоды, а потому время от времени приходится на это идти.

Творческая интеллигенция подчас высказывает свое неодобрение названной национальной особенности, но делает это нерешительно, вяло, в результате — без заметного влияния. В сущности она также пропитана глубокими традициями страха и заключает в себе противоречие между стремлением к прорыву и желанием безопасности. Свобода взглядов еще не гарантирует открытий, а попытка диалога неоднозначна, ибо несет угрозу самобытности.

Все это объясняется отчасти тем, что история Австрии с 1918 года в большой мере определялась двумя эпохальными переселениями: эмиграцией и массовой депортацией времен второй мировой войны. Культурное и политическое изгнание — существеннейший компонент коллективного опыта нации в XX столетии.

Жизнь с собственной историей — субстанциональная часть нашего существования и нашей коллективной памяти. В кино эта коллективная память предстает инсценировкой нас самих в меняющемся времени. И любое материальное воплощение, доступное нам в своей конкретике, будь то текст, фотография или кинокартина, — не только дополнение к истории, но и ее компонент.

Попутное замечание: мне всегда было подозрительно (хотя и радостно) наблюдать, как интеллигенция постсоциалистических, а также соцстран живет в автономном пространстве, как бы творчески переработанном мире. Впрочем, не только интеллигенция, но и другие общественные слои очень эмоционально, пристрастно относятся к месту, где они обитают. Речь не о «краеведении», не о привитом чувстве, а о своего рода манифестировании собственной жизни. Вникая во внутриавстрийские отношения, я прихожу к выводу, что в нашей истории нет ничего, кроме ностальгии и сентиментальных воспоминаний.

Австрийская кинокритика, ее представители демонстрируют чудовищное невежество. Они не знакомы с самыми крупными кинопроектами, не участвуют в их обсуждении и даже не осведомлены об истории австрийского кино Второй республики. История ампутируется: кинокритик, недавно занявшийся своим ремеслом, не имеет понятия о том, что было создано в австрийском кинематографе десять или двенадцать лет назад.

Короче говоря, эти специалисты живут как бы вне реальности кино и ее недавнего прошлого. При таких условиях нет ни процесса дискурсов, ни идентификации, которая может кристаллизоваться лишь в диалоге с собственной историей. Здесь, в Австрии, кино стало всего-навсего поводом для разговора, когда говорить не о чем. Исторический нигилизм служит примитивной уловкой, чтобы ввести в общий хор свой голос.

●

Историю кино невозможно представить себе во всем объеме и во всех тонкостях, изучая ее только с точки зрения «своего» общества и не вводя в контекст всеобщих устремлений и чувств. Вот почему тем более важны открытые киногранцы, широкие культурные контакты, благодаря которым «открытые» образы искусства могут стать своеобразным фундаментом в развитии новых отношений между Востоком и Западом.

Ежи Теплиц, историк кино, критик (Польша)

Запад и Восток – сходство и различия

В средние века Запад был синонимом Рима, столицы древней Империи, а Восток ассоциировался с другой частью той же самой Империи, расположенной в Константинополе. Различия между ними резко усилились, когда христианская церковь разделилась на две конфессии. После завоевания Константинополя турками в 1453 году понятие Восток стало применяться к мусульманским странам — Турции и арабскому региону. Английский поэт Вордсворт в работе «Национальная независимость и свобода» описал роль Венецианской республики XVI — XVII веков во взаимоотношениях Запада и Востока: «Она брала дань с блистательного Востока и стояла на страже интересов Запада». На рубеже веков Р. Киплинг писал: «Восток есть Восток, Запад есть Запад, и они никогда не встретятся». Для него Восток в первую очередь ассоциировался с Индией и другими территориями, лежащими за ее восточными границами.

В XX веке до конца второй мировой войны понятие Запад и Восток часто связывалось с линией фронта в Европе, упоминаемой в военных сводках: например, наступление или отступление на Западном фронте. Советский Союз был союзником западных держав, поэтому слово «восточный» редко, но употреблялось как синоним коммунизма. Решения Ялтинской конференции политически разделили Европу. Результатом стала военная оккупация стран Центральной и Восточной Европы (включая Балканы). В свете новой политики слово Восток стало обозначать коммунистический мир. Новую форму, резко отличную от Запада, принял и кинематограф стран Восточной Европы.

Я попытаюсь дать характеристику этим радикальным изменениям и кратко проанализировать современную модель кино стран бывшего коммунизма. Главный предмет моего исследования — последствия распада коммунистической системы и попытки внедрить в бывших соцстранах «модус вивенди» капитализма: свободу и демократию. Можно провести некоторые параллели между кинематографом Запада и Востока прошлых лет. На Западе основная функция кино — развлечение публики, а цель — получение прибыли во всех отраслях киноиндустрии. На Востоке основная функция кино — образование зрителей (в широком смысле этого понятия), то есть, другими словами, пропаганда великой миссии строительства социализма. Цель кинематографа — укрепление политической мощи правящей компартии. При этом, естественно, развлекательный фактор полностью не отброшен, так как кино все-таки отличается от церкви, школы и лектория. Люди во всем мире ходят в кино, чтобы получить удовольствие. В СССР даже в годы правления Сталина никого силой не заставляли смотреть тот или иной фильм, как было в фашистской Германии. В этом смысле зритель коммунистических стран был свободен в выборе.

Аналогичные выводы можно сделать при анализе политических задач, стоящих перед Западом и Востоком. На Западе режиссеры никогда не критикуют устои капиталистической системы, ограничиваясь лишь критикой ее отдельных сторон. На Востоке политическая система была священна, но после XX съезда КПСС, наступившей в СССР и сопредельных государствах «оттепели» художники получили право вскрывать в своих произведениях ошибки и недостатки системы.

Восточная модель кино функционировала более или менее спокойно, так как в ее основе лежала мощная киноиндустрия, производство и прокат фильмов находились под строгим контролем и управлением государства, их финансировавшего. С течением времени централизация в этой отрасли претерпела ряд изменений. Были созданы кинопроизводственные объединения, которые способствовали развитию творческой инициативы художников и появлению фильмов, удовлетворяющих вкусы различных категорий зрителей. Государство поддерживало национальные кинематографии, обеспечивало их выход на экраны кинотеатров. Продукция дружественных государств показывалась во всех регионах. Естественно, направленность каждой кинематографии зависела от политической линии правительства той или иной страны. Например, работы так называемой польской киношколы, в частности фильм Вайды «Пепел и алмаз», никогда не демонстрировались на экранах ГДР и редко — в СССР. Фильмы венгерского режиссера Миклоша Янчо и некоторые картины новой чешской волны были запрещены для показа в большинстве стран Восточной Европы. Но в целом зрители Польши, Венгрии, Болгарии и до известного момента Чехословакии были знакомы с кинопродукцией дружественных государств.

Затем наступило время великих перемен: падение Берлинской стены, первое некоммунистическое правительство в Польше, ликвидация ГДР и как апофеоз — распад СССР, образование СНГ, полная независимость Балтийских стран. Не везде этот исторический перелом проходил бескровно. Многочисленные жертвы сопровождали падение старого режима в Румынии. Албания последней сбросила с себя оковы коммунизма. Я не буду подробно останавливаться на событиях в Югославии. Дело в том, что страна порвала со Сталиным еще в 1949 году, и кинематографическая модель приобрела формы, отличные от других стран Восточного блока. Бывшая ГДР, войдя в состав Германии, автоматически перестроила свою киноиндустрию на западный лад. Следовательно, я не буду касаться кино ГДР и Югославии.

Глобальные исторические перемены оказали огромное влияние на киноиндустрию и киноискусство бывших соцстран. Старая модель кино, действовавшая в начале 80-х годов, потеряла практический

смысл. Вещи, очевидные и простые с теоретической точки зрения, требовали длительного времени для практической реализации. Создание новой модели кино зависело от уровня демократизации и темпов строительства капиталистического рынка. Нельзя слепо копировать Запад и невозможно за один день сломать хорошо отлаженную коммунистическую систему. Бывшие соцстраны столкнулись с невероятными трудностями, многие из которых казались непреодолимыми. Я попытаюсь дать краткую характеристику современной ситуации в этих государствах. И хочу привлечь внимание к общим для данных стран моментам, не касаясь подробно экономических проблем, так как не являюсь специалистом в этой области. Основной акцент сделаю на психологических и художественных аспектах кино 90-х годов.

Давайте рассмотрим три направления киноиндустрии: производство, прокат и показ фильмов. Государственное производство ни в одной из посткоммунистических стран не ликвидировано полностью. Начнем с России, правопреемнице бывшего СССР. Две крупнейшие киностудии «Мосфильм» и «Ленфильм» еще ждут приватизации (состояние на февраль 1993 года). Бывшее Госкино, державшее в своих руках производство, прокат и кинофестивали, уступило место Роскино. Кинопроизводство фактически финансируется частным капиталом. Только двадцать фильмов в СНГ смогли получить от государства половину необходимого бюджета. И именно они представляли Содружество на международных кинофестивалях. В конце 1992 года средняя стоимость художественного фильма составляла 40 млн. рублей. В России фильм может принести от 5 до 10 млн. рублей дохода, а недостающую часть возмещает его продажа на телевидение. Темпы инфляции не позволяют рассчитывать на субсидии банков.

Очевидно, что предпочтительное еще два года тому назад частное производство картин отходит в прошлое. Киномагнаты Таги-Заде и Рудинштейн не имеют в данный момент интересных проектов. По мнению главы «Росэкспортфильма», из 300 картин, ежегодно выпускаемых в СНГ, только 10-15 имеют шанс на кассовый успех. Другими словами, ситуация в кино стран СНГ, особенно России, поистине катастрофическая.

В Венгрии в мае 1991 года была основана новая Ассоциация художественного кино. Ее цель — помочь всем трем направлениям киноиндустрии. В 1992 году лишь небольшая часть государственных субсидий (220 млн. форинтов) была направлена в кинопроизводство. Тем не менее, в последние два года выпущено 50 кинокартин.Художественный уровень венгерского кино выше, чем в других странах.

В бывшей Чехословакии, недавно разделившейся на два самостоятельных государства, количество выпускаемых фильмов на 50 процентов уменьшилось. Основные усилия кинематографистов этих стран направлены на привлечение иностранного капитала. Киностудия «Баррандов», вторая по величине в Европе, недавно была продана группе чешских акционеров. Менеджер компании Вацлав Махул (почетный президент Милош Форман) считает, что 12 — 15 западных компаний заинтересуются возможностями студии, что позволит не только расплатиться с долгами, но и получить прибыль. Многие известные кинорежиссеры, включая Веру Хитилову, предупреждали правительство, что приватизация вынудит художников снимать только коммерческую продукцию низкого качества. Добавлю от себя, что коммерческий успех им не гарантирован. В Словакии студия «Колиба», лишившись государственных субсидий, в 1991 году потеряла 900 сотрудников. В 1992 году она выпустила только один фильм. Кинематограф не может рассчитывать на возмещение постановочных расходов только внутри страны, так как для этого пришлось бы продать полмиллиона входных билетов.

Казалось, что радикальные изменения в экономике Болгарии полностью разрушат ее киноиндустрию. К счастью, этого не произошло. В 1991 году для координации действий всех отраслей кинопромышленности в стране был основан Национальный киноцентр. Национальный киноцентр выделяет продюсерам субсидии, с помощью которых они могут покрыть 20 процентов расходов на постановку картин. В конце 1992 года 8 художественных фильмов получили государственную поддержку. Однако список желающих намного длиннее — за финансовой помощью обратились уже 90 человек.

Такова общая картина кинопроизводства. Ситуация сложная, но не безнадежная.

Обратимся теперь к кинопрокату, судьба которого также наводит на грустные размышления.

Рыночная экономика открыла двери американцам, которые не замедлили поставить в новые кинорегионы большое количество неизвестных им ранее картин, так называемые «запретные плоды». Сохранившиеся в этих странах прокатные организации не в состоянии составить конкуренцию бесконечному потоку «хитов» из-за океана. Владельцы кинотеатров получили право отбирать фильмы по своему усмотрению и, естественно, предпочли американскую продукцию. В Польше 80-90 процентов кинотеатров столицы демонстрируют голливудские фильмы, в то время как польские ждут своей очереди по два года. В Венгрии также заполонил рынок американский импорт, не оставив места национальным картинам. В обеих частях бывшей Чехословакии положение более оптимистическое, так как прокатчики понимают необходимость показа местной продукции. И хотя условия пока не позволяют осуществить желаемое на практике, они с оптимизмом смотрят в будущее.

Хочу сделать важное отступление. Американская киноэкспансия оказывает заметное влияние на кинематограф всех малых стран, не только посткоммунистических. В 1991 — 1992 годах в Афинах было показано всего 7 греческих фильмов, которые посмотрели 18 000 человек. В том же сезоне американская картина «Молчание ягнят» собрала 250 тысяч зрителей, «Хук» — 200 тысяч.

И, наконец, о кинотеатрах. В Греции всего 240 кинотеатров. 85 — в Афинах, 25 — в Салониках. Естественно, кинематографии страны трудно выжить на таком ограниченном пространстве. Даже Тео Ангелопулос не в силах спасти ее, хотя он может гордиться успехом своего последнего фильма, который посмотрели 70 тысяч зрителей.

Различные источники дают разные сведения о количестве кинотеатров и зрителей. По данным на 1992 год в СНГ число зрителей с 4259 млн. в 1980 году снизилось до 3500 млн. в 1990 году. В Болгарии с 1988 по 1990 год закрылось всего 58 кинотеатров, однако зрительская аудитория уменьшилась с 81 до 65 млн. человек. В бывшей Чехословакии ситуация напоминает болгарскую: 3000 кинотеатров в 1985 году, 2800 в 1990 году, 85 млн. зрителей в 1980 году, на 20 млн. меньше в 1990-м. В Польше в 1990 году было 1600 кинотеатров, за последние два года их количество резко уменьшилось. Число зрителей в 1990 году составляло 70 млн., в 1993 — не более 40 млн. В Венгрии в 1989 году было 3000 кинотеатров, к 1990 году осталось только 1600. Зрительская аудитория уменьшилась вдвое. В Румынии в 1988 году было 680 кинотеатров, в 1990 стало 550. В 1986 году кинотеатры посетили 204 млн. человек, в 1990 — 130 млн. Думаю, для Румынии цифры несколько завышены. Необходимо иметь в виду, что сокращение числа кинотеатров и зрителей характерно для всех стран Европы, но в странах бывшего Восточного блока оно идет более быстрыми темпами.

Из сказанного можно сделать следующие выводы. Киноиндустрия в посткоммунистических странах переживает тяжелый кризис: сокращение производства, засилие американской продукции в прокате, падение посещаемости кинотеатров. Кино бывших соцстран может до некоторой степени рассчитывать на помощь таких организаций, как «Европейский сценарный фонд» или «Европейский прокат», но последние не в состоянии помочь им преодолеть последствия существовавшей на Востоке политической и экономической системы. Продюсеры и режиссеры, с одной стороны, а зрители, с другой, должны сами найти подходящее лекарство и победить болезнь.

Теперь приступим к анализу зрительской аудитории. Не стоит повторять общеизвестную истину, что молодежь и подростки являются основными потребителями кинопродукции. Успех картины зависит от интереса к ней молодежи. Естественно, наибольшую притягательную силу здесь имеют американские фильмы. Синдром «запретного плода», высочайший технический уровень, головокружительные постановочные трюки не могли оставить юные души равнодушными. Но зрители уже начинают уставать от различных «Бэтменов» (статистика Польши, Венгрии подтверждает это). Недавно в американском кино появилось новое направление, которое писатель Джордж Т. Уиллс назвал «кинокатарсисом». Зрители, сидящие на просмотре фильмов этого направления, освобождаются от агрессивного состояния, сбрасывают напряжение и тревогу. Герои этих картин самостоятельно вершат правосудие и борются против насилия насилием. Плохой пример для нашей молодежи.

Во всем мире подростки увлекаются роком и музыкой в стиле «кантри»; герои экрана больше не являются их идолами. А это, естественно, препятствует широкому прокату фильмов. Если можно ежедневно смотреть кино на видео, не платя за билеты, зачем ходить в кинотеатры? Прокат видеокассеты с интересным фильмом стоит недорого, зато его можно посмотреть дома в кругу друзей.

Почему национальное кино, за редким исключением, больше не привлекает молодых людей? Я считаю, что основная причина — в изменении содержания картин. В фильмах прошлого можно было найти массу примеров для подражания. Герои произведений сначала боролись с фашизмом, затем — со сталинизмом (хотя зачастую оказывались жертвами, а не победителями). В современном кино посткоммунистического периода нет таких примеров, достойных подражания. Большая часть фильмов рассчитана на среднее поколение, ставит вопросы, не давая на них ответов.

Теперь перейдем от равнодушных зрителей к заинтересованным кинорежиссерам. Сегодня большинство режиссеров, выпускников кино- и телешкол остались без работы. Они готовы ухватиться за любое предложение, только чтобы не выпустить из рук кинокамеру и не уйти в таксисты или коммерсанты. Однако существует и другая категория творческих работников, которая, несмотря на все трудности, верит в свое высокое предназначение и мечтает воплотить на экране свои мечты и чаяния. Они должны запастись терпением, проявить упорство в достижении цели, не допускать никаких компромиссов. Компромиссы, как правило, подстерегают режиссеров при совместных постановках или тогда, когда местные финансисты предъявляют собственные требования к постановщику, начинают диктовать свои условия.

В коммунистическом обществе режиссеры выступали против существовавшей несправедливости, обвиняя во всех смертных грехах не саму систему, а людей, стоящих у власти. В новом демократическом обществе также немало недостатков, с которыми можно и нужно бороться, немало и людей, стремящихся сделать быструю карьеру нечестным путем. Сколько картин на эти темы появилось за последнее время на Востоке? Надеюсь, участники конференции ответят на мой вопрос.

Президент Вацлав Гавел в приветственной речи Ассамблее участников Хельсинкского совещания в Братиславе в марте 1992 года сказал: «Молодые демократии оказались более уязвимыми, чем мы предполагали. Они поражены старыми тоталитарными моделями. Им не хватает опыта, профессионализма, терпения и чувства ответственности. Все это психологическое наследие коммунизма. Хуже всего, что изменения политической системы способствуют не столько появлению «нового порядка», сколько «новых демонов» — национализма и расизма, новых врагов, многочисленных жертв.

Кто может победить «нового демона» и установить «новый порядок» на экране? Только кинорежиссеры, не боящиеся говорить о национализме и расизме в своих странах. Мы должны убедить власти, что кино может и должно стать мощным орудием укрепления демократии. Увы, на международных встречах и совещаниях редко говорят о роли искусства в целом и кино в частности. Где кинематограф, служащий делу возрождения культуры, показывающий жизнь нации и национальных меньшинств, утверждающий этические ценности?

Я заканчиваю свое выступление вопросами, так как думаю, что наш симпозиум найдет на них ответы.

Александр Петрович, режиссер, профессор (Сербия)

Этапы развития

С 1945 по 1991 год в Югославии было выпущено около 800 художественных фильмов. Кинематограф этих лет можно разделить на три периода.

С момента выхода на экраны первого послевоенного фильма «Славица» (1947) и по 1961 год для югославского кино было характерно однобокое освещение минувшей войны и пропаганда коммунизма как лучшей политической системы.

В 1961 году в Белграде и Любляне появились режиссеры, которые в центр своих произведений поставили не партизанские мифы, не демагогическую политическую пропаганду, а отдельную личность. Возник интерес к конкретному человеку — рождалось новое, если можно так сказать, «интимное кино». Было положено начало переходу от идеологического кинематографа к авторскому. И произошло это не только в Югославии, но и в других странах Европы — в Чехословакии, в Венгрии, а также в Советском Союзе.

Оригинальные, высокохудожественные фильмы, выпущенные в 1965 — 1967 годах в Белграде и Загребе, явились первыми ласточками нового «авторского кино», которое вскоре позволило кинематографу Югославии стать в один ряд с ведущими кинематографиями Запада. Не буду перечислять названия этих картин — их можно найти во всех крупных киноэнциклопедиях.

Закончился второй период югославского кино в 1973 году «великой чисткой» в сербской кинематографии, организованной коммунистическим режимом по личной инициативе И.Броз Тито, с помощью его «серого кардинала» С. Долана.

Третий период начался в этом же 1973 году и продолжался до распада страны в 1990 году. За это время было выпущено около 200 картин. Многие из них, особенно снятые сразу после «чистки», представляли собой утопические попытки вернуть югославское кино назад — к пропагандистскому кинематографу. Однако позднее в Сараево, Белграде, Загребе, Любляне и Скопле талантливые молодые авторы заявили о себе интересными кинопроизведениями совсем иного толка. Наиболее известный из них — Эмир Кустурица, чьи работы завоевали высшие награды на международных кинофестивалях в Канне и Венеции.

Большую самостоятельность в это же время начинают приобретать национальные кинематографии Югославии, фильмы которых отражали менталитет и психологию каждого из народов, населяющих страну. С уверенностью можно сказать, что именно в этот период проявились значительные различия в работах режиссеров разных национальностей. Кинематографический распад Югославии начался раньше, чем политический. Но он проходил мирным путем и обещал больше хорошего, чем плохого.

К моменту распада страны югославское кино находилось в расцвете сил. В год выпускалось 20 — 30 фильмов. Югославские кинематографисты завоевывали все большее признание на международных кинофестивалях. Однако посещаемость кинотеатров внутри страны стала постепенно падать. В период тяжелейшего экономического кризиса фильмы показывались только по ТВ и на видео.

Кинематографии Югославии всегда развивались при финансовой поддержке государства. В разное время и в разных республиках эта помощь имела различные формы. Но без государственных субсидий кино Югославии не могло бы существовать. Кинопроизводство страны финансировалось также за счет доходов от продажи фильмов на внутреннем и на зарубежном рынках. Подчеркну, что доходы от проката за рубежом были значительно выше. Особенно наглядно это проявилось в 1965 —1972 годах — в период «золотого века» кино Югославии. Наконец, третьим источником финансирования было национальное ТВ, чья доля участия оказалась довольно значительной. С ростом этой доли возрастало идеологическое и иное влияние телевидения на киноискусство.

В бывшей Югославии существовал еще и четвертый источник финансирования кинопроизводства. Киностудии Югославии тесно сотрудничали с иностранными компаниями, предоставляли им техническое оборудование, принимали участие в совместных постановках. Наиболее тесные деловые отношения у кинодеятелей Югославии установились с Германией и Италией. Получаемые средства имели колоссальное значение для югославского кино. Но, насколько я знаю, доходы от копродукции не всегда шли непосредственно на создание новых картин. Известны случаи, когда югославские продюсеры использовали деньги из государственных фондов на покрытие долга зарубежным партнерам.

Итак, к моменту распада страны состояние кинопроизводства в Югославии было следующим: в Сербии, Хорватии, Словении, Македонии и Черногории существовали национальные кинематографии, каждая из которых имела собственные источники финансирования. Связи между ними были спорадическими. Хорошо был налажен регулярный обмен кинопродукцией. Национальные кинематографии тесно сотрудничали в сфере найма актеров. Общий язык позволял одним и тем же актерам сниматься на студиях разных республик.

Трагические события, естественно, уничтожили все ранее существовавшие связи между республи-

ками: политические, экономические, культурные. Разрушены были транспортные коммуникации, телефонное, телеграфное и почтовое сообщение. А в таких условиях не могло быть и речи о контактах между киностудиями новых государств.

Разрыв связей произошел не только в сфере производства. В Белграде был запрещен показ фильмов других республик. Кажется, подобное происходило и в Хорватии, и в других бывших республиках Югославии. И без того небольшой кинорынок бывшей Югославии распался на несколько рынков-лилипутов. Как следствие этого — удорожание производства и уменьшение количества выпускаемых картин. В Сербии затраты на художественный фильм составляют, например, 250—300 тысяч немецких марок (из-за астрономически высокого уровня инфляции невозможно указать сумму в национальной валюте). Возникли сложности с импортом репродуционного материала и кинопленки. Зарплата актеров и технического персонала несопоставима с европейскими стандартами. Зачастую вся съемочная группа, включая режиссера и актеров, сама финансирует свою работу, прекрасно понимая, что затраты не окупятся никогда.

Как ни странно, но художественный уровень картин пока остается на прежнем высоком уровне. Фильмы, снятые в Белграде, несмотря на эмбарго, приглашаются на международные кинофестивали, где нередко получают заслуженные награды. Увы, из-за эмбарго полностью прекращена продажа сербских фильмов за границу. Тем самым сербское кино лишилось одного из основных источников своего существования, и это, несомненно, в ближайшем будущем скажется на количестве и качестве продукции.

С распадом кинорынка возросла роль телевидения. Увеличение финансовых субсидий усилило влияние ТВ на репертуар и политическую направленность фильмов. А поскольку государственное телевидение в Сербии является слепым орудием в руках правящих политических группировок, его идеологическое воздействие на кинопроизводство будет иметь скорее отрицательное, чем положительное значение. Это уже ощущается: в фильмах выпуска 1991 — 1992 годов нет той социально-критической направленности, которая ранее была характерной чертой сербского кино.

Сокращение кинопроизводства в Сербии и Хорватии вызвало отток творческих сил из страны. В США теперь живет сербский режиссер Слободан Шиян. «Летучим голландцем» югославского и европейского кино называют Душана Макавеева. Многие молодые многообещающие режиссеры ищут счастья в других частях земного шара. «Между небом и землей» мечется мой коллега из Хорватии Лордан Зафранович — в Загребе ему не могут простить постановку фильма «Оккупация в 26 картинах». В Сербии кинопроизводство концентрируется вокруг киностудий и так называемых киномастерских — своеобразных кооперативов, созданных сценаристами, актерами и техническими работниками. За последние два года увеличились частные инвестиции в кинопромышленность. Бывшие государственные предприятия постепенно переходят в частные руки.

Министерство культуры, то есть государство, финансирует производство совместных кино-телепостановок, помогает молодым талантам. Однако государственные субсидии составляют лишь 10 — 20 процентов общей суммы затрат на кинопроизводство.

В бывшей Югославии в год создавалось от 15 до 30 художественных лент. В 1991 году в Сербии было выпущено 12 фильмов. Показатель довольно высокий. Как можно было снять в нынешних тяжелейших условиях 12 картин? На мой взгляд, решающую роль здесь сыграли два фактора: во-первых, съемочная группа соглашается работать с минимальными удобствами, а во-вторых, серьезную финансовую помощь оказывает ТВ.

Насколько я знаю, в кино Хорватии ситуация аналогична сербской. Кинопроизводство здесь финансируется в основном государственным ТВ и самим государством. Причем в Хорватии государство придает большее значение качеству фильмов. По моим данным за последние два года в Хорватии было выпущено 5 — 6 фильмов. Художественный уровень этих картин довольно высокий, такой же, как был до распада Югославии.

Страшная, иррациональная война, до сих пор бушующая в некоторых регионах, конечно же, не может не сказываться на развитии кино. Будем надеяться, что этой бесчеловечной бойне придет конец, и тогда у нас вновь откроются возможности для плодотворного сотрудничества в области киноискусства. Похожесть языка, исторически сложившиеся связи между народами бывшей Югославии несомненно будут тому способствовать.

Нуца Подобник, директор «Интерфильма» (Словения)

Наши проблемы

Решение, принятое народом Словении во время плебисцита в декабре 1991 года, принесло желанную независимость. Словения утвердилась как государство в Европе и мире. Кинематографисты получили уникальную возможность для рекламы и пропаганды словенского кино на мировом рынке, для развития кинопромышленности в целом.

С этого исторического момента прошло два с половиной года. Сегодня уже можно говорить о том, насколько реализовались наши надежды. Неужели кинопромышленность Словении подошла к роковой черте? Неужели стопроцентное государственное финансирование кинопроизводства полностью вытравило из нас рыночное мышление, отучило от разнообразия сюжетов и концепций?

Прежде чем ответить на эти вопросы, необходимо вернуться на много лет назад.

Подлинное развитие кинопромышленности в Словении началось только после второй мировой войны, в 1945 году. Для этого было предложено два возможных пути: первый — стать федеральной базой для кинопромышленности Югославии, второй — создать свою киноиндустрию на национальной основе.

В Любляне появилась собственная производственная компания — «Триглав фильм» (ТФ). В 1956 году она была разделена на две части — кинопроизводственная и техническая. Вскоре оба эти сектора полностью разделились, и техническая часть получила самостоятельное название — «Филмсервис». А через некоторое время была создана еще одна фирма — «Тесна фильм», взявшая на себя вопросы проката. Появилась также кинокомпания «Виба фильм».

Нестабильность политической ситуации, многочисленные социальные и организационные изменения, естественно, накладывали свой отпечаток на развитие культуры и искусства. «ТФ» не в состоянии была наладить нормальное кинопроизводство. Фильмы снимались и прокатывались внутри Словении, и доходы не покрывали даже тридцати процентов расходов. При этом сам производственный процесс представлял определенную трудность. Длительный подготовительный период и громоздкая бюрократическая система не позволяли составить реалистичный план и бюджет. Как правило, фильм появлялся на экранах кинотеатров только через пять лет после начала работы над ним.

С 1948 года (выход первого художественного фильма Словении «На нашей земле») и по 1953-й на «ТФ» было снято 6 полнометражных картин и около 80 короткометражных. Чтобы выжить, компания принимала участие в многочисленных копродукциях и «сдавала в наем» своих сотрудников. В 1960 году был принят новый пятилетний план, который предусматривал выпуск 6 — 8 художественных фильмов в год, развитие отделения анимации. К этому времени в Югославии насчитывалось 13 компаний-продюсеров, следовательно, на долю «ТФ» приходилось лишь 10 процентов бюджетных средств. За пятилетку общий объем кинопродукции должен был составить 159 полнометражных и 650 короткометражных фильмов. «ТФ» обязана была выпустить 6 художественных, 4 кукольных и 6 короткометражных картин, то есть 20 процентов от общего плана по художественному кино и 8 процентов — по короткометражному.

Однако за минувший период только две картины оказались прибыльными — «Долина мира» (1956) и «Не жди мая» (1957). Вся остальная продукция «ТФ» — убыточна. Тем не менее, «ТФ» не теряла веру в изменение существующего положения и даже запланировала сокращение потерь на пятьдесят процентов. Такой прогноз имел под собой достаточно веские основания. В 1961 — 1962 годах три из шести выпущенных картин завоевали на национальном кинофестивале в Пуле высшие награды. К сожалению, зрители не разделили мнение жюри, и призеры в дальнейшем имели плохую прокатную судьбу. Надежды не оправдались. И хотя «ТФ» не отчаивалась, продолжала делать ставку на копродукции, на иностранную помощь, идущую в основном с Востока, и на новый федеральный кинофонд, трудности существования (в частности, и то, что на долю словенских фильмов приходилось лишь шестнадцать процентов от общего числа кинотеатров и одиннадцать процентов кинозрителей страны) привели к краху компании. 1 января 1975 года ее остатки вошли в состав кинокомпании «Виба фильм», монополизировавшей всю кинопромышленность Словении.

С 1982 по 1990 год в Словении было выпущено 45 полнометражных фильмов: 1982 — 5, 1983 — 4, 1984 — 6, 1985 — 9, 1986 — 1, 1987 — 7 (в 1987 году появилась еще одна киностудия «Е-Моушн»), 1988 — 5, 1989 — 4, 1990 — 4. В 1991 году начался процесс ликвидации «Виба», то есть компания оставалась продюсером без собственного производственного плана.

Такова краткая справка о послевоенном состоянии кинопромышленности Словении.

Я ничего не сказала о рынке сбыта. Это не означает, что словенские фильмы не продавались за рубежом. Дело в том, что их прокат находился в руках Белграда и компании «Югославия фильм». Будучи монополистом-дистрибьютером, эта компания проводила собственную торговую политику. Вся продукция продавалась на фестивалях и ярмарках. На кинорынок попадали в основном телефильмы, так как кинокартины не вызывали интереса у зарубежного зрителя. Исключением являлись страны Восточного блока и неприсоединившиеся государства, но они предпочитали бартер. Последствия подобной рыночной политики оказались плачевными. Наше кино оставалось неизвестным мировому кинорынку, отечественные кинематографисты были лишены международных контактов.

Не только зарубежный, но и внутренний рынок практически закрыт для кинопродукции Словении. Должна признаться, что современные картины не внесли изменений в эту ситуацию. Исключение составляет лишь фильм «Бабушка путешествует на юг» — копродукция Словении и Японии. За год проката его посмотрели 70 тысяч зрителей. А так в кино и на ТВ — засилие американской продукции.

И все же отдельные иностранные кинокомпании уже начали проявлять интерес к нашей работе, появились выгодные предложения о совместной деятельности. Словения имеет прекрасную натуру, новое кинооборудование, замечательных актеров, многие из которых владеют иностранными языками. Мы способны принять активное участие в копродукциях.

Эрнст Йозеф Лаушер, режиссер (Австрия)

Слоны и моськи

«Общество, которое хочет овладеть новым временем с образом мыслей индустриальной эпохи, — пишет философ Ганс Йонас, — не имеет шансов использовать информационно-техническую революцию». Однако то, что предсказал по этому поводу его чешский коллега Вилем Флюсер, а именно разделение тела и сознания, по-моему, скорее не ответ на это, а самая темная сторона всех возможных утопий. Разделение тела и сознания — это не механический процесс, которому легко дать обратный ход, а шизофреническое последствие эпохи телевидения, в которой — и это следующий уровень названного последствия — средства массовой информации начинают занимать пространство между человеком и действительностью.

Следует опасаться, что появится эпохальный поток новых человеческих типов: обесчеловеченных силуэтов среди теле- и видеокультурной машинерии. На место диалога между живыми людьми приходят коммуникации между человеком и машиной. На место осязаемой действительности приходит виртуальная реальность, компьютеры приняли на себя власть над этими отклонениями. Искусственные меры начали вытеснять настоящие, и то, что мы ошибочно принимали за игру, вдруг превращается в гигантский мусоропровод эскейпизма.

Постмодернистская личность, предсказывают нам психологи, станет «мультифреном»: то есть амебное, квазиселективное индивидуальное сознание этого, можно сказать, деструктивного человека будет как бы атомизировано многообразием информации. Этот процесс — если мы углубимся на минуту в перспективу — сведет к минимуму те человеческие качества, которые необходимы функционерам демократии, например солидаризм или ответственность. Политическая пассивность и возрастающее телепотребление представляются взаимообусловленными. Однако коллективная политическая близорукость для нашего общества фатальна. Нейл Постман, американский критик, принимая все это во внимание, набросал мрачную картину будущего, где всесильные, вследствие бесконтрольности, технологические и информационные концерны смогут держать человечество в полном невежестве.

Что за роль играет кино в этом бешено развивающемся электронном сценарии? И что за роль подобает нам, творцам и создателям киноиндустрии? Я хотел бы прежде всего дать слово своим именитым коллегам. Андрей Тарковский назвал однажды ориентированную на массового потребителя культуру цивилизацией протезов. По его мнению, она калечит души, все плотнее закрывает для человека путь к основным вопросам бытия, к осознанию себя как мыслящей личности.

Мы знаем, что общественно полезное и общественно правильное — эти понятия сегодня не совпадают, но и не противопоставляемы друг другу, и наша задача состоит в том, чтобы не упускать этот факт из виду.

Если мы останемся наедине с телевидением, то это будет начало гибели кинокультуры. Ведь телевидение давно стало чем-то большим, чем просто времяпрепровождение. Это стало уже частью повседневной жизни, а также своеобразной формой, в которой люди переживают события современной истории, причем это переживание все больше стало напоминать компьютерную игру, что мы наблюдали недавно на примере войны в Заливе. Это совершенно наглядно, так что в ближайшем будущем, вероятно, мы увидим, как военные конфликты будут запланированно отражаться в видеофильмах, продаваемых в супермаркетах.

Таким образом, телевидение — это своеобразный эрзац реальной, действительной жизни. Когда фикция и действительность на основе массового потребления видео начинают перемешиваться в головах у людей и растет подозрение, что реальность, которая им подается, не есть то, за что она себя выдает, какова роль нас, режиссеров, в этом хороводе амбивалентности?

Информационная революция усилила и без того ранее существовавшие страхи своих потребителей. Поскольку у тех не развита стратегия противодействия этим страхам, она вызывает болезненную реакцию, так как не в состоянии дать все то, что обещала, она как бы сплачивает людей в единое целое, подавляя индивидуальность.

Фрейд учил, что вытеснение побуждений никогда не удается полностью и надолго и что при этом подсознательная энергия индивида неустанно расходуется на то, чтобы достичь того, чего не удалось добиться в сознании. Об этом сказал Теодор Адорно, и я цитирую: «Этот сизифов труд выглядит сегодня «социализированным» и прививается институтам культурной индустрии к выгоде этих институтов и стоящих за ними властных интересов. Чем полнее мир как явление, тем непроницаемее явление как идеология».

Классовые бои и инстинкты эпохи классовой борьбы давно ушли в прошлое. Потребности людей, служившие когда-то стимулом классовой борьбы, перетекли в растущую жажду потребления визуальных продуктов.

Почему я уделяю телевидению так много места? Потому что без денег телевидения развитие киноиндустрии далеко не уйдет. В финансировании нашего кино мы оказались в зависимости от средств массовой информации, а лучше сказать, нас отдали им на откуп. Чтобы противодействовать этому, мы должны быть тверды: радикализм в творческом выражении, самостоятельность, правдивость. Нам нельзя превращаться в поставщиков шаблонной продукции.

В последние годы много говорилось о том, что следует предпринимать в сложившейся ситуации. Речь шла о конкуренции на международном рынке в условиях свободного рыночного хозяйства, если оно заслуживает такого названия. О защите отечественного, а позднее — всего европейского кино и сопротивлении империалистическим методам наступающего американского кинодистрибьютерства.

Подавленному телевидением кинорынку, особенно в таких маленьких странах, как Австрия, приходится обращаться к государству как своему спасителю. Но финансируемые государством и телевидением фильмы теряют свои товарные свойства. Даже постановка дотируется чисто символически, соответственно невелик и бюджет, предназначенный для маркетинга. Успех такого фильма в кинотеатрах более чем сомнителен, во всяком случае, коммерческий, а зависит он от разных случайностей больше, чем от продуманной стратегии проката. В то время как американские консорциумы контролируют рынок, мы пытаемся привлечь зрителя к нашему кино при помощи давно устаревшей ментальности. Поэтому для меня очевидно и бесспорно, что по всем эстетическим критериям кино как средство массовой информации уступает всем остальным. К сожалению, дело обстоит именно так. Любопытно, что наша кинокритика отказывается воспринимать этот процесс вытеснения. О кино пишут то же, что и тридцать лет назад. Это и есть настоящий, контрпродуктивный анахронизм.

Не будем увлекаться выяснением причин коммерческого успеха американских и других иностранных фильмов. Не стоит вести речь и о новых рецептах для кинотворчества или доказывать, каким нужным и полезным является кинематограф. Надо говорить о спасении того, что еще можно спасти, о тех картинах, в которых с первых кадров видно, что это не конъюнктура и не спекуляция зрительским интересом.

Нам важно сохранить присутствие на австрийском кинорынке австрийского кино, хотя и не скажешь, что исчезновение некоторых конкретных австрийских фильмов нанесет серьезный ущерб национальному самосознанию.

Существует определенная ответственность перед самими собой, которая принуждает нас идти до конца, даже когда мы чувствуем себя слабыми и бессильными, искать ответы даже в тех случаях, когда никто не желает их выслушивать. Речь идет, например, о характерных фактах культурной колонизации в Европе, которая началась в 1945 году и которой не видно конца.

В Австрии мы сейчас имеем реальную проблему национальной идентификации. Однажды мы, австрийцы, «решили» эту проблему — думаю, нет необходимости сейчас останавливаться на подробностях. В психологии это называется идентификацией с агрессором, и катастрофа — слишком слабое название для этого явления. Мы растворились среди могущественных немецких соседей, поскольку до этого не прочувствовали до конца шанс создать аутентичную систему национальной идентификации.

Причины, почему нам не удалось создать прочные основы кинокультуры после второй мировой войны, очень разносторонни, и то, что фашистская диктатура погубила много талантов, — лишь одна из них. Нигде — и это представляется не случайным — процесс вытеснения не был таким масштабным, нигде коллективная совесть не проявлялась в столь ничтожном объеме, как здесь. Я говорю об общей ответственности за последнюю войну и за фашистское опустошение нашей страны.

Вы, может быть, спросите, зачем это историческое отступление? Может ли оно нам помочь в оценке сегодняшней ситуации? Мне кажется, да. Именно сегодня, когда столько говорят о «единой Европе», «Европе без границ», нам следует воспользоваться новыми инструментами.

Для того чтобы собрать хороший урожай в саду, за ним следует ухаживать. То, что отдельные дезинтеграционные тенденции западноевропейских культур мешают общему делу, это бесспорно. Однако организация гражданских обществ, как отметил недавно Гельмут Дубель в «Зюддойче цайтунг», построена «не на религиозном единстве, этических нормах или национальных традициях. Из жизненного опыта мы знаем, что опоры гражданского взаимодействия выражаются изначально как социальная дифференциация и конфликтные трения. Такая же «культура конфликтов» характерна и для интеграционных процессов современных демократий».

Прежде всего таким конфликтом было широкое рабочее движение, позволившее выйти на сцену молодым демократическим системам. Отсюда мы можем сделать вывод о том, что западноевропейские демократии являются наиболее прочными и устойчивыми, причем это касается в первую очередь тех стран, где особенно сильно было забастовочное движение. В итоге мы пришли к тому, что в странах с богатыми конфликтными традициями даже в области кино наиболее выражена какая-то определенность, и этому имеется эквивалент лишь там, где государство традиционно считает для себя кино важнейшим из всех искусств, как это было в случае стран бывшего так называемого Восточного блока.

Австрия внесла, как вы знаете, наименьший вклад в стачечное движение западноевропейских стран. Однако гордиться этим не приходится. Так называемый «консенсус», к которому все стремятся, а лучше сказать, коалиция, привела к тому, что массовое сознание начинает воспринимать культуру в целом как потенциального носителя конфликта. Люди боятся конфликтов, а страдает от этого культурное строительство. Цивилизованные конфликты в действительности являются сегодня средст-

вом выражения культурной идентификации, массового сознания. Фильму здесь подошла бы первоклассная роль катализатора.

Для того чтобы вернуться к происхождению идентичности, бросим небольшой взгляд на послевоенную эпоху. Новое поколение людей жило в стране, у которой, казалось, не было будущего, а о прошлом они не хотели вспоминать. В их мифах существовала страна, где просто обязан всегда быть мир и порядок и где люди хотят жить в согласии и гармонии. Как пишет в своем докладе Курт Люгер («К ситуации в австрийском кинематографе», 1991), «последовала реставрация идеологии. Она базировалась на принципах земли и крови, национализме, авторитаризме, традиционных ценностях и правилах воспитания... Зрители любили кулису, идиллию, представляющую жизнь в бодро-лучезарной перспективе. Они стремились к душевному состоянию, когда можно быть и реакционным, и современным».

Когда Люгер пишет, что сорок лет влияния американской киноиндустрии выхолостили эти мифы, то это только половина правды. Рождение нации — мучительный процесс, и я осмелюсь заявить, что на сегодняшний день он у нас еще не закончен. Австрия — это не урод, как назвал ее недавно один из наших правых популистов, но процесс ее рождения еще не закончен.

Прошлое и настоящее взаимосвязаны. Разобравшись в них, можно заглянуть в будущее, а сделать это нелегко, поскольку нам предстоит борьба с сильными конкурентами.

Растущий успех американской культурной индустрии среди молодежи объясняется тем, что американские мифы более достоверны, были и остаются универсальными и не связаны с традиционными запретами.

Почему кто-то должен забивать голову «американской мечтой», если у него есть своя собственная? Или метафорой «американская мечта» обозначаются все наши неосуществленные мечты? Не предоставляет ли пресловутая «страна тысячи возможностей» на самом деле просто возможность испробовать жизнь по всем направлениям?

Примечательно, что в молодом австрийском кино, как мне кажется, нет настоящих героев. Вместо этого мы представляем слабохарактерных, ищущих, колеблющихся, изгнанных, представляем скептиков.

Вместе с тем мы обязаны американскому кинематографу многими замечательными картинами, за что я выражаю свою признательность американским коллегам.

А нам следует не допустить, чтобы зритель превратился в потребителя, на все согласного и ко всему приспособленного.

Яан Руус, критик (Эстония)

Факты, тенденции, перспективы

Для Эстонии периода сталинизма американская масс-культура имела иное значение, чем для свободной Европы. Скажем, фильм «Серенада Солнечной долины» воспринимался не просто как апофеоз замечательному джазу Глена Миллера, а как неизвестный образ жизни. После выхода этой картины на экраны кинотеатров молодые люди пытались имитировать речь героев, их манеру одеваться. Нельзя было одновременно напевать «Чу-чу» и серьезно воспринимать официальную пропаганду и ценности, провозглашаемые комсомолом. Колхозники страны в холодных, нетопленных залах смотрели «Большой вальс» с Милицией Корьюс (уроженкой Эстонии) в главной роли и думали о том, что не всех эстонцев удалось загнать в колхозы, послать на войну и депортировать в Сибирь. «Звезда» Голливуда Корьюс напомнила им о счастливой довоенной жизни. Даже Тарзан воспринимался как свободный человек, олицетворяющий официально презираемые «буржуазные ценности».

Согласно статистике, 43 процента эстонцев среднего и старшего возраста интересуются подлинными произведениями киноискусства и хотят смотреть их в кинотеатрах. Молодежь (до 24 лет) предпочитает фильмы ужасов и вестерны, детективы и эротические ленты, то есть развлекательный жанр. Этих зрителей, правда, пока меньшинство, но победа будет за ними, так как на их стороне молодость.

Страны Восточной Европы ныне переживают переходный период. Общество меняется ежедневно. 20 августа 1991 года Эстония провозгласила свою независимость. 20 июня 1992 года была проведена денежная реформа и введена эстонская крона. 28 июня 1992 года референдум одобрил Конституцию страны. 20 сентября 1992 года, на первых после второй мировой войны свободных и демократических выборах, были избраны Президент и Государственное собрание. 14 мая 1993 года Эстония была принята в Совет Европы как полноправный член. Эстония стремится стать государством скандинавского типа, хотя до этого еще далеко.

Сегодня кинематографисты внимательно следят за рынком. Они не могут не думать о своих

отношениях со зрителями. Если при социализме культура была своего рода средством самозащиты, то в обществе, где гарантированы политические права каждого гражданина, это положение уже не имеет силы. В настоящее время индустрия развлечений вынуждена приспосабливаться к вкусам (часто — низменным) и потребностям большой массы людей. Изменяются функции масскультуры, которая должна найти свое место в рыночной экономике.

В 1960 году эстонец в среднем побывал в кинотеатре 20 раз в год. Посещаемость кинотеатров в 60 — 70-х годах была стабильной. С началом перестройки эта цифра постепенно уменьшалась. 1988 — 10 посещений на душу населения, 1989 — 9,2 посещений, 1990 — 6,6 посещений, 1991 — 4,4 посещений, 1992 — 2,2 посещений. Изменилось также и число кинотеатров в стране. В 1988 году работало 673 кинотеатра, в 1989 — 674, в 1990 — 617, в 1992 — 442 (63 — в городе и 379 — в деревне). В сельской местности кино показывали только в выходные дни.

С 1992 года все кинотеатры перешли в ведение местной администрации и муниципалитетов, которые сдают их в аренду. В Эстонии нет частных кинотеатров, отсутствует кинорынок. Ежегодно на экраны страны выходят 150 фильмов, многие из которых были сняты еще в 80-е годы. Две трети из них — третьесортные американские картины, но есть французские приключенческие фильмы, комедии и мелодрамы 70-х годов с Бельмондо, Луи де Фюнесом, Бурвилем, Катрин Денев, индийские, английские и немецкие кинокартины. Новые русские фильмы не пользуются популярностью. Касса зависит от случая и наличия дешевой продукции, хотя зрительские симпатии также принимаются во внимание. В 1991 году фильм «Профессионал» с Бельмондо в главной роли посмотрели 87 200 зрителей. На втором месте по посещаемости американский фантастический фильм «Феникс-воин» — 49 600 зрителей. На третьем — японский фильм-карате «Обреченный на одиночество» — 48 400 зрителей.

Еще более иррациональное впечатление производит касса 1992 года. Эстонский фильм «Эти старые любовные письма» — профессионально сделанная музыкальная мелодрама о жизни и любви популярного композитора в трагические 40-е годы, стал «хитом» года и привлек 58 100 зрителей. Эта картина напомнила эстонцам о чудесном времени свободы и независимости, когда над маленькими городками витал запах кофе, а люди были счастливы. Следующим по популярности стал «Терминатор» (США).

Государственная бюджетная фирма «Медиум» в 1992 году закупила 95 картин, 56 из них из США, 8 — из Франции. Все фильмы поступали из России с русским переводом и сомнительными лицензиями.

В феврале 1993 года компания МПДЕ (Кинопрокат Эстонии), представляющая в Эстонии интересы кинокомпании «20-й век —Фокс», начала борьбу с кинопиратством. Новые коммерческие фильмы с надписью «Копия из Голливуда» вновь привлекли зрителей в кинотеатры. Фильм-пародия «Горячие головы» за семь недель посмотрели 106 767 человек, семейную комедию «Один дома» — 60 382 человека за месяц.

В стране еще не создан альтернативный прокат высокохудожественных произведений. Кинообъединения Эстонии пытаются заполнить пробел киноклассикой, надеясь на чудо и удачу. С помощью иностранных посольств таллиннский Дом кино (принадлежащий Союзу кинематографистов Эстонии) раз в месяц проводит показ новых европейских шедевров. Однако без государственных субсидий невозможно создать постоянную альтернативную сеть проката.

В 1993 году на кинорынке Эстонии разразилась подлинная война между хорошим и плохим коммерческим кино, между лицензионными и пиратскими копиями. В 20-х годах Эстония подписала Бернскую конвенцию, теперь хочет восстановить свое членство в Бернском союзе.

Вступил в силу закон «Об авторском праве», завершается кинорегистр Эстонии. Ведь в настоящее время импортируемые картины нигде не регистрируются и никем предварительно не просматриваются. Невозможно определить точное число зрителей, так как прокатчики не представляют никаких отчетов в государственное статистическое бюро, они лишь платят налоги. В Эстонии нет цензуры, хотя ряд кинотеатров по своей инициативе снабжает определенные фильмы надписями «Только для взрослых» или «Детям до 16 лет не рекомендуется». В кинорегистре все фильмы будут распределены по шести категориям в соответствии с общепринятой классификацией во избежание пропаганды насилия и порнографии.

Эстонское телевидение, сыгравшее огромную политическую роль в период борьбы за независимость, утрачивает свои позиции. Нет хороших программ, лучшее эфирное время отдано коммерческому телевидению, которое демонстрирует дешевые «мыльные оперы». Почти каждый эстонец владеет финским языком, поэтому основная масса населения смотрит по трем каналам ТВ Финляндии, более репрезентативное и насыщенное интересными программами. 20 процентов эстонцев принимает спутниковое телевидение, 80 — «Останкино» из Москвы. Средний гражданин проводит у экрана 2,5 часа в день.

Во время правления Хрущева и Брежнева национальная кинематография была лишена своеобразия. В год делалось 3 художественных фильма, несколько коммерческих и рекламных картин. На экранах кинотеатров шли комедии и фильмы-экранизации национальной классики, которые собирали миллионную зрительскую аудиторию. Сегодня среднее число зрителей эстонских картин — 5 — 15 тысяч человек, это один процент от общего числа.

В период перестройки и инфляции количество эстонских фильмов, как ни странно, выросло. В 1991 году была завершена работа над шестью художественными картинами. Неплохой показатель. В

Норвегии, например, производится 5 — 7 кинолент в год. Кинематографисты Эстонии — профессионалы своего дела, влюбленные в кино. Эстонские фильмы можно рассматривать как своеобразный феномен, привлекающий относительно небольшую аудиторию. Наличие талантливых, опытных режиссеров и национальной киношколы позволит сохранить прежние стандарты в эпоху свободного рынка. Наши продюсеры еще не привыкли воспринимать кино как развлечение. Художественные фильмы, поставленные в предыдущие два года, рассказывают о прошлом страны: «Улица мира» (режиссер Роман Баскин) — драма в стиле Кафки, трагикомедия «Парни Санни» (режиссер Ю.Силларт), музыкальная любовная мелодрама «Эти старые любовные письма» (режиссер Мати Пялдрэ), «Лукас и танец смерти» (режиссер Тони Вирве) — о противоборстве силы и духа. Неожиданный приятный сюрприз преподнесли зрителям режиссеры двух фильмов для детей Аару Тилк («Вернись, Лумумба») и Лембит Ульфсак («Таинственный ягненок»).

В документальном кино эстонская киношкола делает главный акцент на соединении хроники с художественным осмыслением событий, с мировоззренческой позицией автора. Так фильмы 1991 — 1992 годов были посвящены раздумьям о нравственных ценностях и изменениях в обществе. К наивысшим достижениям эстонской документалистики относятся фильмы: «Год лошади» режиссера А. Соота, остроумно освещающий превратности политической жизни страны, «Главный в государстве» — исторический портрет бывшего президента Пятса и «Гражданин N 1» — о президентских выборах 1992 года, поставленные режиссером Марком Соосаром. Питер Тоомлинг и Энн Сядэ сделали несколько прекрасных репортажей о жизни эстонцев. С завидным мастерством работает в документальном кино режиссер Рейн Маран. С 1992 года большая часть документальных фильмов снимается на видео и показывается по ТВ Эстонии, Финляндии и ряда других стран Европы.

Союз кино- и видеопродюсеров был основан в декабре 1992 года. Ему принадлежит 15 действующих кино- и видеостудий. Кроме того, существуют еще десятки мелких студий, снимающих в основном программы для ТВ. Только две студии ставят также и художественные фильмы: «Таллиннфильм» и «Фрейя Фильм». «Таллиннфильм» — это акционерная компания, пятьдесят процентов которой принадлежат государству. Самофинансируемая кооперативная студия «Фрейя Фильм» гибко проводит свою финансовую политику. В 1991 году она выпустила 2 картины, еще 2 — в 1992 году и планирует 3 на 1993 год. Минимальный бюджет художественного фильма — 155 тысяч долларов (2 млн. крон), 10-минутного документального или видеофильма — 2700-4000 долларов (35-50 тысяч крон), кукольного — 11 500 долларов (150 тысяч крон), рисованного — 17 000 долларов (220 тысяч крон). В 1993 году государственные субсидии в кинопроизводство составили 233 тысячи долларов (3 млн. крон). Меморандум Международного валютного фонда приостановил до 30 июня 1993 года процесс создания Эстонского кинофонда. В стране до сих пор нет закона о финансировании проектов за счет доходов от кино и видео. Для сохранения настоящего уровня эстонской кинопромышленности (3 художественных фильма, 12 мультфильмов, 50-60 документальных в год) требуется 1,2 млн. долларов (10 млн. крон) в год.

Эстонская киноиндустрия строится на базе небольших независимых студий. Техническое оснащение осуществляет государственная компания «Таллиннфильм».

Осенью 1992 года в Таллиннском педагогическом университете был открыт факультет аудиовизуальных средств, на который были приняты 12 студентов. Срок обучения — 4 года. В средней школе появился новый предмет «Введение в киноведение». Зрители в основном смотрят фильмы по ТВ, а газеты и журналы регулярно помещают на своих страницах рецензии и обзоры профессиональных кинокритиков. В эстонском городе Пярну каждую осень проводится Международный фестиваль антропологического кино.

Политические изменения открыли для Эстонии производственные и прокатные киноструктуры Европы. Но одновременно и цены поднялись до уровня европейских стандартов, что создает определенные проблемы в стране с перестраивающейся экономикой. Бюджет Эстонии тем не менее сбалансирован. Курс эстонской кроны привязан к немецкой марке, что гарантирует ее стабильность и свободный обмен. Крона обеспечивается золотом и запасом валюты, который после введения национальной валюты удвоился и возрастает каждый месяц. Эстония имеет позитивный баланс внешней торговли. Вот почему мы с оптимизмом смотрим в будущее.

Над переводами работали: Т. Дмитриев, Н. Егорова, Е. Полякова, С. Цыркун

ISKUSSTVO
K I N O

The oldest film magazine in Russia

published since 1931

One will find in the magazine:

- **film theory, history, critical essays, information, interviews, screenplays, references, bibliography**
- **all the necessary materials for film professionals**
- **information for film amateurs and connoisseurs of cinema, TV and video**
- **and just fascinating reading for everyone.**

if you put your ad in our magazine it will be known to

ALL THE BUSINESS PEOPLE IN THE RUSSIAN CINEMA

OUR REPRESENTATIVES OUTSIDE RUSSIA:

In USA, Canada and Latin America:

"PANORAMA OF RUSSIA" tel/fax: (617) 628-89-80

P.O. BOX 44-1658

Somerville, Massachusetts

02144, USA

other:

FA. KUBON & SAGNER tel: (089) 54218-0

Buchexport - Import GmbH fax: (089) 54218-218

Postfach 34 01 08 telex: 5 216 711 kusa d

D-80328 Munchen, 34

Our address:

9 Usievich St. 125319 Moscow Russia
tel. (7-095) 151-36-61, 151-64-81
fax (7-095) 151-02-72

9554

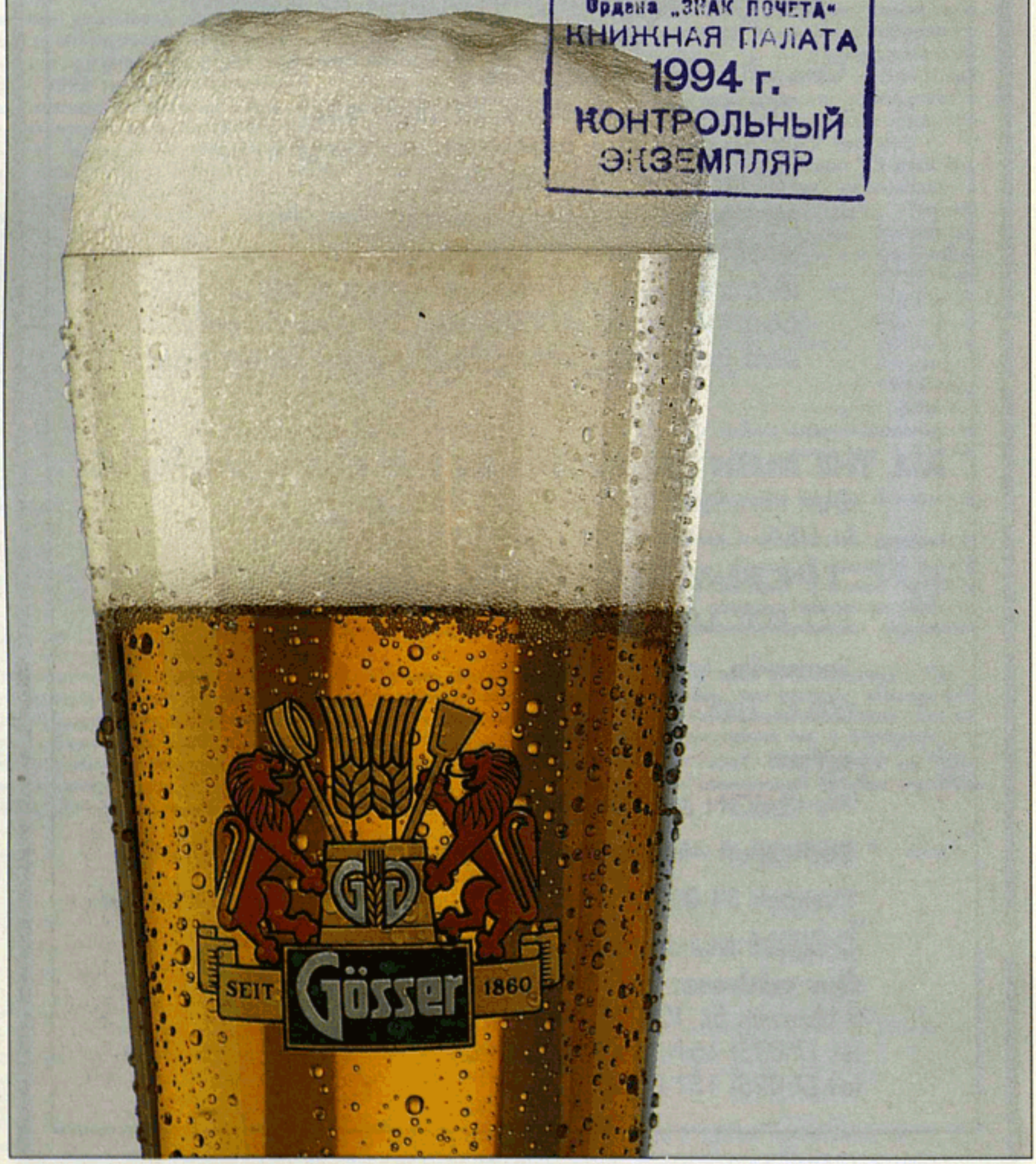
General Importer:

13 ИЮН 1994

Syndicate — ERLAN
J.V.ATER — MOSKAU
Tel: (095) 437 99 80
Fax: (095) 437 99 78

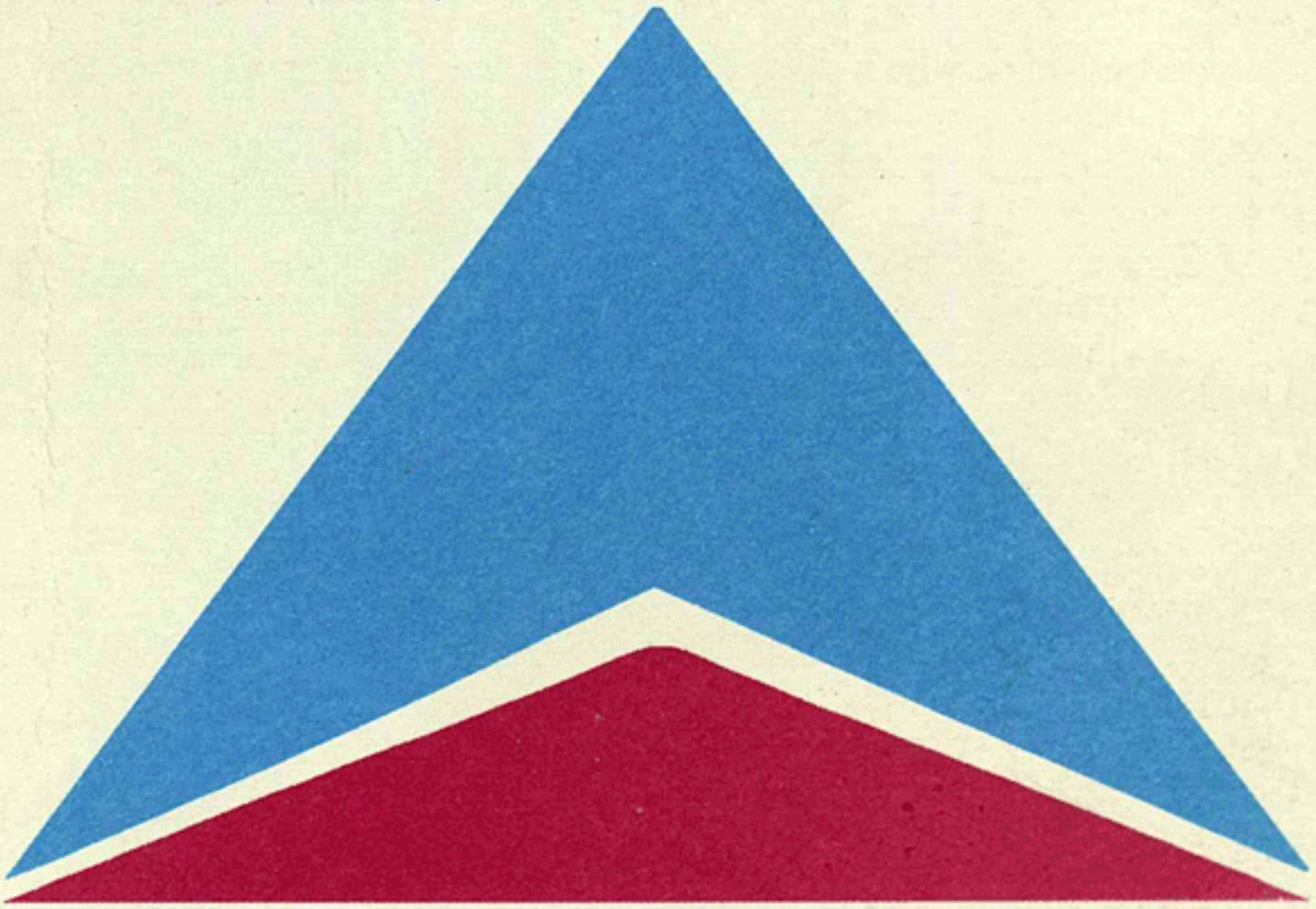
Gösser

Ордена „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1994 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР



Delta Air Lines
Is Proud to Support
The Work
Of «Iskusstvo Kino»

Delta Air Lines
гордится
сотрудничеством
с журналом
«Искусство кино»



DELTA AIR LINES
®We Love To Fly And It Shows.®

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: новая статья Юрия Арабова «Full crash»; таджикский синдром и кинематограф; материалы, посвященные современным актерским имиджам; французские деньги в русском кино.

А также В РУБРИКЕ «ПРЕМЬЕРА «ИК» о фильмах:

«Кош ба кош», «Увлеченья».

В РУБРИКЕ «ИНТЕРВЬЮ «ИК»:

ВИКТОР МЕРЕЖКО.
АЛЕКСАНДР РЕХВИАШВИЛИ.

В РУБРИКЕ «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Диалоги на коммунальной кухне.
В.МАЛЯВИНА о ТАРКОВСКОМ
Г.КУНЦЕВ О ПАРАДЖАНОВЕ.
СПЕНСЕР ТРЕСИ – КЭТРИН ХЕПБЕРН. Интимные мемуары.
ЧАРЛЗ БУКОВСКИ. Голливуд.

В РУБРИКЕ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. Татьянин день. Вторая часть.
СИМОНА СИНЬОРЕ. Ностальгия теперь не та.

В РУБРИКЕ «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»:

Советский фильм М.АНТОНИОНИ.

В РУБРИКЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

ИШТВАН САБО. Милая Эмма, дорогая Бебе.
ФРАНСУА ТРЮФФО. Нежная кожа.
ЖАН РЕНУАР. Великая иллюзия.
ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Евангелие от Матфея.

4 99

В РУБРИКЕ «СЦЕНАРИИ»:

Э.ЛЫНДИНА, А.ХВАН. Вуаль.